

**I ENCONTRO NACIONAL DA
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA
(ABET)**



***“100 ANOS DO DISCO NO BRASIL:
MÚSICOS, PÚBLICOS,
PESQUISADORES E REGISTROS
FONOGRÁFICOS”***

RECIFE, 19 A 22 DE NOVEMBRO DE 2002

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

DEPARTAMENTO DE MÚSICA
NÚCLEO DE ETNOMUSICOLOGIA

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
CULTURAL

I ENCONTRO NACIONAL DA
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA
(ABET)

“100 ANOS DOS DISCO NO BRASIL: MÚSICOS, PÚBLICOS,
PESQUISADORES E REGISTROS FONOGRAFICOS”

RECIFE, 19 A 22 DE NOVEMBRO DE 2002

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA
(ABET)

Diretoria 2001/2002:

Dr. Carlos Sandroni (UFPE) – Presidente

Dra. Elizabeth Travassos Lins (UNIRIO) – Secretária

Ms. Alice Lumi Satomi (UFPB) – Tesoureira

Ms. Romério Zeferino Nascimento (Museu Luiz Gonzaga) – Vice-Tesoureiro

Dra. Maria Elizabeth Lucas (UFRGS) – Editora

Ms. Francisca Marques (UFRJ) – Vice-Editora

Comissão Organizadora do I Encontro Nacional da ABET:

Dr. Carlos Sandroni – Presidente

Ms. Alice Lumi Satomi – Tesoureira

Dra. Maria do Carmo Tinôco Brandão (UFPE)

Dr. Paulo Cristóvão de Lima (UFPE)

Dr. Renato Athias (UFPE)

Ms. Cristiane Maria Galdino de Almeida (UFPE)

Comitê Científico:

Dr. Samuel Araújo (UFRJ)

Dra. Elizabeth Travassos (UNIRIO)

Dra. Martha Ulhôa (UNIRIO)

O que é a Associação Brasileira de Etnomusicologia?

A Etnomusicologia é a disciplina acadêmica que se propõe a estudar a Música como manifestação cultural. Criada no final do século XIX com o nome de “Musicologia Comparada”, adotou o nome atual nos anos 1950, e desde então se consolidou internacionalmente, contando hoje com associações científicas, periódicos e inúmeros programas de pós-graduação. No Brasil, sua introdução é ainda mais recente, mas a partir dos anos 1990 ela vem se expandindo de maneira veloz, com a criação de linhas de pesquisa nos Programas de Pós-Graduação em Música da UFBA, UFRGS, UFRJ e UNIRIO, e a presença de pesquisadores ligados à área em Programas de Pós-Graduação em Antropologia (UnB, UFPE, UFSC entre outros) e Música (UNESP, UFMG, USP, UNICAMP). Sendo por natureza interdisciplinar, a Etnomusicologia também vem despertando interesse em pesquisadores da área de Letras, Semiótica, História e Comunicação, entre outras.

A Associação Brasileira de Etnomusicologia foi fundada em julho de 2001, no Rio de Janeiro, por ocasião do 36º Congresso do Conselho Internacional para a Música Tradicional (ICTM). No último dia daquele congresso, cerca de 50 pesquisadores, professores e estudantes de Etnomusicologia e áreas afins – sobretudo brasileiros, mas também norte-americanos, franceses e portugueses – reuniram-se e decidiram que era tempo de criar uma organização que pudesse congrega este campo do saber, visando a integração, discussão e divulgação dos conhecimentos nas suas diversas especialidades.

Decidiram também que no ano de 2002 seria realizado em Pernambuco, Estado cuja riqueza em tradições musicais é notória, seu primeiro Encontro Nacional.

O Tema Geral do I Encontro da ABET:

“100 Anos do Disco no Brasil: Músicos, Públicos, Pesquisadores e Registros Fonográficos”

Foi em 1902 que Frederico Figner, pioneiro da gravação comercial, fez registrar um disco fonográfico pela primeira vez no Brasil. Era o lundu “Isto é bom”, cantado e acompanhado ao violão pelo famoso Baiano (o mesmo que, em 1917, iria gravar o primeiro samba de amplo sucesso popular, o “Pelo Telefone”). Os discos vinham assim substituir os cilindros como suporte para gravação e reprodução de sons.

Nos 100 anos que nos separam daquela data histórica, o primitivo sistema mecânico foi substituído pelo sistema elétrico, o 78rpm pelo LP, e depois os discos de vinil pelos CDs. Mas talvez mais importante que tudo isso, foi o fato de que a possibilidade de reproduzir sons por meios mecânicos transformou desde então, de diversas maneiras, nossas relações com a música.

Para o músico, a gravação tem sido instrumento de aprendizagem, meio de ganhar (ou de perder) dinheiro, cartão de visita, consagração; para o público, ela pode ser souvenir, objeto de desejo, cristalização da memória pessoal ou coletiva – e consumida na escuta individual de disco ou rádio, na pista de dança, na sala de espera. Para o pesquisador, a gravação pode ser tudo isso, mas ela é sobretudo um privilegiado objeto de investigação. A gravação nasceu junto com a pesquisa musical moderna e foi uma das condições de sua possibilidade. No Brasil, como em tantos outros países, estudiosos da música têm nestes últimos 100 anos feito suas próprias gravações para pesquisa e/ou estudado gravações de outros, comerciais ou não. De fato, boa parte de nossa produção acadêmica sobre música (e também da não acadêmica) se baseia, ao menos em parte, na audição e análise de gravações.

É por tudo isso que a Diretoria da ABET julgou oportuno adotar, como tema geral do nosso I Encontro, os “100 Anos do Disco no Brasil”, e o estudo das múltiplas relações que músicos, públicos e pesquisadores mantêm constantemente com os registros fonográficos.

O ENCONTRO

Instituições anfitriãs

O I Encontro Nacional da ABET, que conta com apoio oficial da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), está sendo organizado conjuntamente pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Cultural da UFPE e pelo Departamento de Música da UFPE, através de seu Núcleo de Etnomusicologia.

O PPGAC existe desde 1977, quando foi criado seu curso de Mestrado. O Doutorado existe desde 2001. O Programa organizou em 1997 e em 2001 os Encontro Regionais Norte/Nordeste da ABA. O PPGAC/UFPE, que tem pontuação 5 na CAPES, é referência na Pós-Graduação em Antropologia no Nordeste, acolhendo regularmente alunos de outros Estados da região e de fora dela. Nele já foram defendidas mais de 120 teses.

O Núcleo de Etnomusicologia do Departamento de Música da UFPE começou a funcionar, ainda informalmente, em 1998, organizando debates com pesquisadores da UFPE e outros de passagem pelo Recife (como a Dra. Angela Lühning, o Dr. Andrew Kaye, os então doutorandos Philip Galinsky e Xavier Vatin etc.). Em 2000, o Núcleo passou a organizar o curso de Especialização em Etnomusicologia (pós-graduação *lato sensu*), cuja primeira turma formou 6 especialistas no final de 2001, e cuja segunda turma deverá formar mais 9 no final de 2002. Metade dos Especialistas formados pela primeira turma do curso está atualmente cursando ou aprovada para cursar mestrados (Ciências Sociais na UFRN, Música na UFRJ e Musical Technology na University of Wales, Reino Unido). O Núcleo tem sido também desde 1998 o espaço de trabalho para 6 bolsistas PIBIC e 4 teses de Mestrado em Antropologia, 2 delas concluídas. Um dos mestres que foi orientado no Núcleo está hoje cursando seu doutorado em Austin, Texas, com o Dr. Gerard Béhague.

Em 2002 o Núcleo de Etnomusicologia/UFPE foi formalizado como Grupo de Pesquisa, cadastrado na Plataforma Lattes no último censo do CNPq.

Organização

Baseada sobretudo na experiência acumulada pelos Encontros Anuais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), a Diretoria da ABET está propondo o seguinte formato para seu Encontro:

Conferência de Abertura – pelo Dr. Bruno Nettl (Universidade do Illinois/Urbana), o decano da etnomusicologia mundial, um dos mais importantes pesquisadores da área em todos os tempos, pela primeira vez no Brasil. Esta conferência acontecerá logo após a solenidade de abertura, na noite do dia 19 de novembro.

Mesas Redondas – Haverá três mesas redondas, acontecendo no início das manhãs dos dias 20, 21 e 22. A primeira, tendo por título o tema geral do Encontro, tem como convidados:

José Ramos Tinhorão (Instituto Moreira Salles), certamente o mais importante historiador de nossa música popular;

Humberto M. Franceschi, autor de *A Casa Edison e seu tempo*, nosso maior especialista nas primeiras décadas da gravação no Brasil;

Dr. Hermano Vianna, autor de *O Mistério do Samba* e de *O Mundo Funk Carioca*, um dos mais influentes pensadores da música brasileira.

O mediador da mesa será o Dr. Samuel Araújo (UFRJ).

A segunda mesa-redonda terá como tema “Arquivos sonoros: objeto de pesquisa e patrimônio cultural”. Seus participantes:

Dr. Anthony Seeger (UCLA). Um dos mais influentes etnomusicólogos da atualidade, o Dr. Seeger é o secretário do Conselho Internacional para as Músicas Tradicionais (ICTM).

Dra. Flávia Camargo Toni (IEB-USP). Especialista no legado musical de Mário de Andrade, foi co-organizadora, com Oneyda Alvarenga, do *Dicionário Musical Brasileiro*.

Dra. Kilza Setti. Pioneira dos estudos etnomusicológicos no país, é autora de *Ubatuba nos cantos das praias* e de importantes estudos sobre a música dos índios guarani.

A mediadora da mesa-redonda será a Dra. Elizabeth Travassos (UNIRIO).

A terceira mesa-redonda terá como tema “O campo de estudos da ABET: objeto, métodos, institucionalização e relações com outros campos”. Seus participantes:

Dr. Gerard Béhague (University of Texas at Austin). Musicólogo, etnomusicólogo, autor de vários livros sobre música brasileira e latino-americana, o Dr. Béhague é um dos mais importantes especialistas da área.

Dr. Manuel Veiga (UFBA). Um nome fundamental na implantação da pesquisa e pós-graduação em Música no Brasil, o Dr. Veiga é também um dos introdutores da Etnomusicologia no país.

Dr. Kazadi wa Mukuna (Kent State University), estudioso das músicas brasileira e africana, autor de *A influência bantu na música popular brasileira* entre outros trabalhos relevantes..

O mediador desta mesa será o Dr. Carlos Sandroni (UFPE).

Os finais das manhãs e as tardes do Encontro nos dias 20, 21 e 22 serão dedicados a **Sessões de Trabalho** organizadas visando assegurar a discussão de ampla variedade de temas e enfoques, enquadrados ou não no tema geral. Foram recebidas **mais de 100 propostas de comunicação** para estas Sessões, vindas de quase todos os Estados, e de todas as regiões do país.

Eis as Sessões de Trabalho:

ST 1 – “Tradições musicais afro-brasileiras”. Coordenadores: Dr. José Jorge de Carvalho (UnB) e Dra. Angela Lühning (UFBA).

ST 2 – “Continuidade e mudança da música do N/NE, 1938-2002”. Coordenador: Dr. Carlos Sandroni (UFPE).

ST 3 – “Regional, nacional, global e as novas cenas musicais urbanas”. Coordenadora: Ms. Alice Lumi (UFPB).

ST 4 – “História da música popular”. Coordenadora: Dra. Martha Ulhoa (UNIRIO).

ST 5 – “Gêneros musicais”. Coordenadora: Dra. Rose Reis (UFRGS).

ST 6 – “Música indígena das terras baixas da América do Sul”. Coordenadoras: Dra. Deise Lucy Montardo (UFSC) e Ms. Maria Ignez Cruz Mello (UFSC).

ST 7 – “Escolas de música, ideologias da arte e etnomusicologia”. Coordenador: Ms. José Alberto Salgado e Silva (UNIRIO).

ST 8 – “O tradicional no mundo dos *hits*, a *world music* no mundo dos clássicos: esquizofonias do terceiro milênio”. Coordenadora: Dra. Heloísa Valente (UniSantos).

ST 9 – “Músicas tradicionais e patrimônio imaterial”. Coordenadoras: Dra. Elizabeth Travassos (UNIRIO) e Dra. Letícia Vianna (Funarte – Museu Edison Carneiro).

ST 10 – “Etnografia das músicas do N/NE”. Coordenador: Ms. Romério Zeferino do Nascimento (Museu Luiz Gonzaga – Campina Grande/PB).

ST 11 – “O samba como ícone nacional”. Coordenador: Dr. Samuel Araújo (UFRJ).

Programação Geral

Local: Hotel Internacional Palace
Av. Boa Viagem, 3722 - Boa Viagem - Recife
Tel: (81) 3464 2600

Dia 19 de novembro

18h – Abertura da Secretaria do I Encontro Nacional da ABET e início do credenciamento.

19h30 – Abertura Solene do I Encontro Nacional da ABET.

20h00 - Conferência Inaugural:

**THE COMPARATIVE STUDY OF MUSICAL CHANGE:
CASE STUDIES OF FOUR CULTURES (“O Estudo
Comparativo da Mudança Musical: Estudos de Caso de Quatro
Culturas”)**

Dr. Bruno Nettl (Universidade do Illinois/Urbana)

*A conferência será proferida em inglês. Uma tradução em português
será distribuída aos presentes.*

21:00 – Coquetel de recepção aos participantes.

Dia 20 de novembro

8h – Continuação do credenciamento.

9h - Mesa-Redonda 1:

100 Anos do disco no Brasil: músicos, públicos, pesquisadores e registros fonográficos

Participantes: *José Ramos Tinhorão* (Instituto Moreira Salles),
Humberto M. Franceschi e *Dr. Hermano Vianna*.

Mediador: *Dr. Samuel Araújo* (UFRJ).

11h30 – Pausa com café

12h – *Apresentação Musical*

13h - Almoço

14h30 - *Sessões temáticas* (Salões Itamaracá, Itapissuma e Itapuama)

(Vide detalhamento adiante)

16h30 – Pausa com café

17 às 19h - *Sessões temáticas* (Salões Itamaracá, Itapissuma e Itapuama)

Noite:

20h30 - *Assembléia Geral da ABET*

(Salão Itamaracá)

Dia 21 de novembro**8h30** - Mesa-redonda 2:*Arquivos sonoros: objeto de pesquisa e patrimônio cultural*Participantes: *Dr. Anthony Seeger* (UCLA), *Dra. Flávia Camargo Toni* (IEB-USP) e *Dra. Kilza Setti*.Mediadora: *Dra. Elizabeth Travassos* (UNIRIO).**10h30** Pausa com café**11h** - *Sessões temáticas* (Salões Itamaracá, Itapissuma e Itapuama)**13h** - Almoço**14h30** - *Sessões temáticas* (Salões Itamaracá, Itapissuma e Itapuama)**16h30** – Pausa com café**17 às 19h** - *Sessões temáticas* (Salões Itamaracá, Itapissuma e Itapuama)**Noite: Programação cultural a ser divulgada.**

Dia 22 de novembro

8h30 - Mesa-redonda 3:

O campo de estudos da ABET:

objeto, métodos, institucionalização e relações com outros campos

Dr. Gerard Béhague (University of Texas at Austin), *Dr. Manuel Veiga* (UFBA) e *Dr. Kazadi Wa Mukuna* (Kent State University).

Mediador: *Dr. Carlos Sandroni* (UFPE).

10h30 – Pausa com café

11h - *Sessões temáticas* (Salões Itamaracá, Itapissuma e Itapuama)

13h - Almoço

14h30 - *Sessões temáticas* (Salões Itamaracá, Itapissuma e Itapuama)

16h30 – Pausa com café

17 às 19h - *Sessões temáticas* (Salões Itamaracá, Itapissuma e Itapuama)

19h15: Sessão de Encerramento do I Encontro Nacional da ABET.

Noite: *Forró de confraternização* no “Forró do Arlindo dos 8 Baixos” (ponto final do ônibus “Dois Unidos”). Ônibus sairá do Hotel às 21 horas. Participação por adesão, preço: 5 reais. Haverá comida típica por um preço barato no local.

GRADE DA PROGRAMAÇÃO

Dia 19 (terça Feira)	Dia 20 (quarta-feira)	Dia 21 (quinta-feira)	Dia 22 (sexta-feira)	
18:00 – <i>Abertura do Credenciamento</i>	08:00 – Credenciamento	08:30 – Mesa Redonda 2	08:30 – Mesa Redonda 3	
	09:00 – Mesa Redonda 1	10:30 – <i>Pausa com café</i>	10:30 – <i>Pausa com café</i>	
	11:30 – <i>Pausa com café</i>	11:00h – Sessões Temáticas: ST-9 ST-5 ST-8	11:00h – Sessões Temáticas: ST-9 ST-5 ST-11	
	12:00 Apresentação Musical	13:00 – <i>Almoço</i>	13:00 – <i>Almoço</i>	
	13:00 – <i>Almoço</i>			
	14:30 – Sessões Temáticas:	14:30 – Sessões Temáticas:	14:30 – Sessões Temáticas:	
	ST-1 ST-4 ST-6	ST-1 ST-4 ST-6	ST-1 ST-4 ST-10	
	16:30 – <i>Pausa com café</i>	16:30 – <i>Pausa com café</i>	16:30 – <i>Pausa com café</i>	
	17:00 – Sessões Temáticas:	17:00 – Sessões Temáticas:	17:00 – Sessões Temáticas:	
	ST-3 ST-2 ST-7	ST-3 ST-2 ST-7	ST-3 ST-2 ST-7	
	19:30 – Sessão Solene de Abertura do I Encontro Nacional da ABET	20:30 – Assembléia Geral da ABET	20:00 – <i>Ônibus sai do hotel para espetáculo musical</i>	19:15 - Sessão de Encerramento do I Encontro da ABET
	20:00 – Conferência Inaugural do Prof. Dr. Bruno Nettl			21:00 - <i>Ônibus sai do hotel para Forró de Confraternização</i>
	21:00 – <i>Coquetel de Recepção aos participantes</i>			

DETALHAMENTO DAS SESSÕES TEMÁTICAS

Sessão Temática 1

“Tradições Musicais Afro-brasileiras”

Coordenadora: Dra. Angela Lühning (UFBA) Local: Salão Itamaracá

ST1 – A (quarta-feira de 14:30 às 16:30) Ângelo Nonato Natale Cardoso: *Música e possessão nos candomblés*/ Maria Cristina Barbosa: *A nação maracatu Estrela Brilhante de Campo Grande (Recife)*/ Sandro Guimarães de Salles: *Os ogãs na jurema de Alhandra(PB)*/ Reginaldo Gil Braga: *Memórias de um aprendiz de tamboreiro de nação*. **ST1 – B (quinta-feira de 14:30 às 16:30)** José Amaro Santos da Silva: *Apontamentos para a etnomusicologia de Exu*/ Kazadi wa Mukuna: *African heritage in the Afro-brazilian music traditions*/ Vincenzo Cambria: *Música e identidade negra no bloco afro Dilazenze (Ilhéus, BA)*/ Walter Ramos de Arruda e Silva Bongar: *Xambá do terreiro aos palcos (PE)*/ Francisca Marques: *Samba de roda em Cachoeira(BA)* **ST1 – C (sexta-feira de 14:30 às 16:30)** Edilberto José de Macedo Fonseca: *O toque de campânula: tipologia dos padrões rítmicos do candomblé ketunagô*/ Virgínia Barbosa: *A reconstrução musical e sócio-religiosa do maracatu nação Estrela Brilhante, Alto José do Pinho 1993-2001 (Recife)*/ Samuel Araújo e Vincenzo Cambria: *Atravessando no bom sentido: concepções de tempo no samba e na música afro-brasileira*/ Sônia Maria Chada Garcia: *A inserção do caboclo e da sua música em um sistema religioso já estruturado*.

Sessão Temática 2

“Continuidade e mudança na música tradicional do N/NE, 1938-2002”

Coordenador: Dr. Carlos Sandroni (UFPE) / Local: Salão Itapissuma

ST2 –A (quarta-feira de 17h às 19h) José Eduardo Azevedo e Evaldo Piccino: *O restauro e digitalização dos registros sonoros do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSF*/ Sérgio Figueiredo Ferretti: *Mário de Andrade e o tambor de crioula do MA*/ Maria Ignez Novais Ayala e Magno Augusto Job de Andrade: *Cantos de diferentes épocas em diálogo*/ Aldrin Moura de Figueiredo: *Batuques modernistas:*

música, poesia e constituição da identidade afro-amazônica na década de 1920 **ST2 – B (quinta-feira de 17h às 19h)** Carlos Sandroni e José Guilherme Allen Lima: *Gravações do xangô do Recife, 1938-2002* / José Eduardo Azevedo: *Conflitos da identidade nacional - Os registros sonoros da discoteca Oneyda Alvarenga* / Mário Lima Brasil: *As mudanças musicais no babassuê gravado pela MPF em Belém (PA)* / Paulo F. Rosa Sobrinho: *O coco em Olinda: tradição e transformação*
ST2 – C (sexta-feira de 17h às 19h) Mundicarmo M. R. Ferretti: *Tambor-de-mina em São Luís, 64 anos depois dos registros da MPF* / Gilmar Benevides: *Vida de cantor: por uma biografia do 'coqueiro' Chico Antônio* / Cecília de Mendonça: *O folclore nordestino e a busca do Brasil em Mário de Andrade*.

Sessão Temática 3

“Regional, nacional, global e as novas cenas musicais urbanas”.

Coordenadora: Ms. Alice Lumi Satomi (UFPB) / Salão Itamaracá

ST3 – A (quarta-feira de 17 às 19h) Agostinho Jorge de Lima: *Incorporação de músicas de tradição oral na atual “cena” da música urbana nordestina* / Ana Maria Escurra: *As fugas musicais: a movimentação das bandas do Alto José do Pinho (Recife)* / Marcelo Sandman: *“Lá vai fandango com tamanco meu sinhô” (Verso da canção “Tamanco” , de Ulisses Galetto, do grupo curitibano Fato)* / Márcio Mattos: *“Em todo canto do mundo tem cearense”: A busca do regional pelo nacional e vice-versa através dos encartes e capas dos LP's e CD's de forró* / Hugo Leonardo Ribeiro: *Música urbana versus música tradicional: usos e abusos*. **ST3 – B (quinta-feira de 17 às 19h)** Bruno Guilherme Borda: *Raízes eletrônicas: quando o rap e o folclore se encontram* / Herom Vargas: *Um estudo sobre o hibridismo nas canções do grupo Chico Science e Nação Zumbi* / João Fernando de Araújo: *Uma “nova” possibilidade musical como emergência de uma “era”* / John P. Murphy: *Um nordeste alternativo: a nova cena do Recife* / Márcia Leitão Pinheiro: *Impressões sobre a produção de música evangélica*. **ST3 – C (sexta-feira de 17 às 19h)** Patrícia Silva Osório: *O bar e a canção na (re)invenção da boemia em Brasília* / Paula de Vasconcelos Lyra: *Samba esquema noise – a brincadeira como rito de criação do manguêBit* / Sandra Regina Soares da Costa: *Bricoleur de rua – o universo social de músicos na cultura hip-hop e a constituição da “cultura de rua”* / Silvia de Lucca: *O produto musical nas rádios brasileiras e aspectos da sua*

influência – um panorama atual paulistano/ Suiá Omim Arruda de Castro: O indianismo nas toadas do boi de Parintins.

Sessão Temática 4

“História da música popular”.

Coordenadora – Dra. Martha Tupinambá Ulhôa (UNIRIO) / Salão Itapissuma

ST4 – A (quarta-feira de 14:30 às 16:30h) Zilmar Rodrigues de Souza: *A música evangélica e a indústria fonográfica no Brasil: anos 70 e 80/ Sônia Maria Chada: Impressão musical na Bahia/ Paulo Marcelo Marcelino Cardôso: Lourival Cavalcanti: um mestre de banda/ Nilton Silva: Cantores e compositores da música popular brasileira ou da arte de comprar e vender autoria/ Maria Leide Câmara: Dicionário da música do Rio Grande do Norte.* **ST4 – B (quinta-feira de 14:30 às 16:30h)** Manuel Veiga: *Domingos Caldas Barbosa: a problemática da transmissão/ José Geraldo Vinci de Moraes: Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular em São Paulo no início do século XX/ Gaspar Leal Paz: Lupicínio Rodrigues: a oralidade e os gêneros musicais/ Evaldo Piccino: Impacto tecnológico da indústria fonográfica no Brasil: discos, CDs, cilindros... alguns momentos de uma história de mais de 100 anos/ Cristina Rolim Wolffbüttel: A música instrumental na região de Montenegro (RS)* **ST4 – C (sexta-feira de 14:30 às 16:30h)** João Gabriel L. C. Teixeira: *Danação malandra/ Martha Tupinambá Ulhôa: Detalhes tão pequenos: música como mediação na era da cultura de massa/ Astréia Soares: A nação fora da ordem: o rock nacional canta o Brasil dos anos 80/ Renata de Sá Gonçalves: Os ranchos carnavalescos – “cultura popular” no Rio de Janeiro do começo do séc. XX*

Sessão Temática 5

“Gêneros musicais”

Coordenadora: Dra. Rose Reis (UFRGS) / Salão Itapissuma

ST5 – A (quinta-feira de 11 às 13h) Antônio Guerreiro de Faria: *O choro em nova fronteira/ Martha Tupinambá Ulhôa e Maurício Capistrano: A recepção da música romântica – música, letra e interpretação/ Samuel de Oliveira: Chorões de Goiás e Maxixes de Porto Alegre no início do século*

XX: a música brasileira de pernas pro ar/ Emílio Domingos e Virna Virgínia Plastino: *Gafieira: espaço de “dança social” e gênero musical.*
ST5 – B (sexta-feira de 11 às 13h) Vanda Lima Bellard Freire: *A mágica no Rio de Janeiro no final do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX./*
 Rose Marie Reis Agrifoglio: *vaneira e vaneirão – a derivação do gênero musical “habanera” e o surgimento da produção musical híbrida./*
 Cláudia Neiva de Matos: *O lirismo no samba/* Ulisses Amaral e Yahn Wagner: *Elton Medeiros e o samba carioca, um estudo de caso: diálogos entre a acústica musical e a etnomusicologia.*

Sessão Temática 6

“Música indígena das terras baixas da América do Sul”

Coordenadoras – Dra. Deise Lucy Montardo (UFSC) e Ms. Maria Ignez Cruz Mello (UFSC) / Local: Salão Itapuama

ST6 – A (quarta-feira de 14:30 às 16:30h) Acácio Tadeu Piedade: *Reflexões a partir da etnografia da música dos índios Wauja/* Deise Lucy Montardo: *Música como caminho: aspectos da teoria musical Guarani/* Edmundo Pereira: *Birui Jiibina Ruana Ñaite: “Hoy la coca habla de canto”. Contribuição a uma antropologia da música entre os Uitoto-Morui do Rio Caraparana, amazônia colombiana/* Jean-Pierre Estival: *Os caçadores e a rádio: do novo uso das mídias entre os índios Ayoreo do Chaco Boreal (Paraguai) /* Kátia Maria Bianchini Dalanhol: *A música dos Mbyá-Guarani do Morro dos cavalos e sua inserção no mercado fonográfico*
ST6 – B (quinta-feira de 14:30 às 16:30h) Liliam Cristina da Silva Barros: *Música e identidade indígena na festa de Santo Alberto: Alto Rio Negro, AM /* Luís Fernando Hering Coelho: *Uma antropologia da música Arara/* Maria Augusta Calado: *Os sons do povo invisível/* Maria Ignez Cruz Mello: *Uktsapai – o “ciúme/inveja” na música e nos rituais Wauja/* Romério Zeferino Nascimento: *Manifestações musicais no Toré dos índios Fulni-ô (PE).*

Sessão Temática 7

“Escolas de música, ideologias da arte e etnomusicologia”

Coordenadores: Ms. José Alberto Salgado e Silva (UNIRIO), e Dra. Rosângela Pereira de Tugny (UFMG) / Local: Salão Itapuama

ST7 – A (quarta-feira de 17 às 19h) Adriana Cristine Dias Locatelli e Cleusa Eriene dos Santos Cacione: *A relação teoria – prática na formação do educador musical: análise de uma prática diferenciada*/ Elba Braga Ramalho: *Pluralidade musical e academia*/ Mércia Vasconcelos: *Pequena reflexão sobre o ensino de música das universidades brasileiras*/ João Miguel Bellard Freire: *Um estudo etnomusicológico da interpretação pianística das obras de Cláudio Santoro*. **ST7- B (quinta-feira de 17 às 19h)** José Alberto Salgado e Silva: *Uma reflexão sobre práticas musicais e etnomusicologia na universidade*/ Magali Oliveira Kleber: *Projeto piloto do currículo integrado do curso de música na universidade estadual de Londrina*/ Elizabeth Travassos: *Homogeneidade e singularidade na formação de músicos*/ Maura Penna: *Música nas escolas versus escolas de música* **ST7 – C (sexta-feira de 17 às 19h)** Cristiane Maria Silva: *Nação Erê: o efeito do maracatu de baque-virado no processo de arte-educação de crianças e adolescentes (Recife)*/ Romério Zeferino Nascimento: *Aprender cantando*/ Taís Helena Palhares: *Uma análise do “Motet em ré menor” de Gilberto Mendes*/ Tânia Maria Lopes Cançado: *Projeto Cariunas: a inserção social através da arte (MG)*

Sessão Temática 8

“O tradicional no mundo dos hits, a world music no mundo dos clássicos: esquizofonias do terceiro milênio”

Coordenadora: Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente (UNISANTOS) / Local: Salão Itapuama

ST8 (sessão única, quinta-feira de 11 às 13h) Alice Lumi Satomi: *Ensaio sobre as criações e recriações da música japonesa no Brasil*/ Katharina Döring: *O samba de roda do SembaGota entre tradição e contemporaneidade (BA)*/ Nanah Marianne Zeh: *O Percpan e a world music*/ Olli Reijonen (Finlândia): *The schizophonic world of samba*.

Sessão Temática 9

“Músicas tradicionais e patrimônio imaterial”.

Coordenadoras: Dra. Elizabeth Travassos (UNIRIO) e Dra. Leticia Vianna (FUNARTE – Museu Edison Carneiro) / Local: Salão Itamaracá.

ST9 – A (quarta-feira de 11 às 13h) Andrea Luísa Teixeira: *Sons do Cerrado – gravações das manifestações culturais do bioma cerrado* / Cristina Rolim Wolffenbüttel: *Pixurum: o canto no trabalho comunitário*/ Edmundo Pereira: *‘Tava com a fita vermelha’: reflexões*

sobre registros sonoros e patrimônio imaterial a partir de experiência realizada no Médio Vale do Rio Jequitinhonha, MG / Ewelter de Siqueira e Rocha: Música e ritual: articulações simbólicas na dimensão salvífica da sentinela do Cariri (CE). ST9 – B (quinta-feira de 11 às 13h) Glauber Aquiles Zeferino e Rita de Cácia Oenning da Silva: Cantorias, identidades e fronteiras: reflexões preliminares de um estudo de caso sobre música em Florianópolis/ Gustavo Pacheco: Caixeira do Divino Espírito Santo de São Luís (MA) / Letícia Martins Dias: Relatos de uma experiência institucional recente.

Sessão Temática 10

“Etnografia das Músicas do Norte/Nordeste”

Coordenador: Ms. Romério Zeferino do Nascimento – (Museu Luiz Gonzaga – Campina Grande, PB) / Local: Salão Itapuama

ST10 (sessão única, sexta-feira de 14:30 às 16:30h) Amarino Oliveira: *Ritmo e poesia no Nordeste brasileiro: confluências da embolada e do rap/ Asa Veghed: O artista como categoria local e a importância de um material sonoro/ Dirney Pacífico, Sandro Guimarães de Salles e Lucas Callado: O caboclinho ‘Sete flechas’ (Recife): uma abordagem etnomusicológica/ Maria Acselrad: O cavalo-marinho (PE): a dança das figuras/ Eurides de Souza Santos: Canto coletivo e comunidade sertaneja.*

Sessão Temática 11

“O samba como ícone nacional”

Coordenador: Dr. Samuel Araújo (UFRJ) / Local: Salão Itapuama

ST11 (única, sexta-feira de 11 às 13h) Benito Martins Rodriguez: *Negociando a tradição: considerações em torno da tópica da origem do samba urbano carioca/ Ernesto Donas: Escolas (ou ‘escuelas’) de samba em Montevideú, Uruguai: interações musicais, sociais e identitárias num novo processo de legitimação/ Felipe Trotta: O samba e seu imaginário: simbologias, tradições e identidades de uma certa música brasileira/ Katharina Döring: Tradições do samba na Bahia/ Wander Nunes Frota: O termo ‘samba’ como golpe de vista semântico-etimológico: aportes sócio-antropológicos para um recorte bibliográfico incontroverso.*

Agradecimentos a:

Profa. Ana Andrade (Proext)

Geber Lisboa Ramalho (Associação Respeita Januário)

Profa. Helen Jamil Khoury (Propesq)

Jack Bishop (site da ABET)

Prof. José Amaro Santos da Silva (Dep. de Música)

Mafalda Garcia (logística)

Moacyr Campelo (e Bureau de Design: cartaz)

Mônica Rejane de Lira Clemente Torres (site do Encontro)

Vincenzo Cambria (ABET)

Estagiárias do Núcleo de Etnomusicologia:

Janine Silveira

Keila Souza

Sônia Guimarães

Monitores:

André Falcão Sette, Fabiano Lima Batista da Silva, Fernanda Patrícia dos Santos, Flávio Henrique Silva e Souza, Gabriela de Almeida Apolônio, Isaac Barbosa Soares, Márcia Sena, Severina Maria do Nascimento Gonçalves, Shalom Galvão Montoril.

SESSÃO TEMÁTICA 1: *Tradições Musicais Afro-Brasileiras*

Coordenação: Dr^a Ângela Lühning (UFBA)

Música e possessão nos candomblés

Ms. Ângelo Nonato Natale Cardoso

Universidade Federal da Bahia – Doutorando em Etnomusicologia

angelonc@brhs.com.br

Música e religião são dois temas que encontram-se intimamente ligados. Especificamente no candomblé, religião afro-brasileira, não há como separar estes dois assuntos, pois no culto a presença da música é fundamental. Nos rituais públicos podemos atestar esta ligação, estando a música presente do início ao fim. Entre as várias funções da música nesta religião, encontra-se sua efetividade como elemento de ligação entre os fiéis e suas divindades. A música funciona como um convite às divindades que, atendendo ao chamamento, vêm incorporar-se nos adeptos da religião. Mas o evento sonoro não é um elemento isolado dentro deste complexo fenômeno que denominamos possessão. São vários os acontecimentos que, formando um sistema, contribuem para a incorporação das divindades. O presente trabalho visa, baseado em bibliografia específica e em pesquisa de campo, identificar, apresentar e discutir estes acontecimentos. Para discutir a relação da música com o fenômeno da possessão, nos apoiaremos em descrições de vários momentos peculiares presenciados durante a pesquisa, em relatos de adeptos explicitando suas concepções do fenômeno de possessão, e na observação da conduta diferenciada das entidades em nações distintas.

A nação do maracatu Estrela Brilhante de Campo Grande (Recife)

Maria Cristina Barbosa

Associação Respeita Januário – Especialista em Etnomusicologia pela UFPE

cristinabarbosa@terra.com.br

Este trabalho visou a reconstrução do contexto histórico-musical do maracatu Nação Estrela Brilhante na comunidade de Campo Grande, abordando sua trajetória desde 1906 até sua extinção em 1968. Utiliza principalmente a narrativa êmica de um grupo de pessoas que foram entrevistadas no trabalho da pesquisa de campo realizada em 1997 e 1998, relativa aos aspectos sociais, econômicos, mítico-religiosos e musicais, tais como: organização sócio-econômica, sede/administração, parentescos, cortejo real, indumentárias, rainhas e coroações, o rito do carnaval, calunga Dona Joentina, religiosidade (culto catimbó-jurema, cerimônias rituais), imaginário simbólico, música (batuque, construção de tambores, toadas, baques, repertório musical, compositores, batuqueiros, premiações). Na pesquisa de campo, a temática das entrevistas enfocou a interação dos informantes com o maracatu e com as comunidades que o sediaram. Foram classificados dois grupos de informantes: os participantes ativos/diretos e o grupo de participantes indiretos ou observadores. As informações resultantes do longo trabalho de pesquisa de campo na comunidade de Campo Grande nos legaram um conjunto de histórias transmitidas através da memória oral e que representam uma visão êmica dos acontecimentos. Este trabalho quer ser uma contribuição, no sentido de resgatar a história da Nação em Campo Grande e oferecer à Nação Estrela Brilhante do Alto José do Pinho (local no qual está sediado o maracatu atualmente) uma oportunidade de conhecer de forma organizada a sua própria história.

O toque da campânula:

tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro

Ms. Edilberto José de Macedo Fonseca

Universidade do Rio de Janeiro – PPG em Música

dil@mtec.com.br

Esta comunicação visa estabelecer uma tipologia preliminar das linhas-guia – *timelines* - utilizadas nas práticas rituais do candomblé ketu-nagô, como este é praticado hoje na cidade do Rio de Janeiro e arredores. As pesquisas realizadas até hoje não contemplaram um estudo aprofundado dessas linhas-guia em relação às diversas “nações” do candomblé. Citadas na literatura de forma pontual e não sistematizada, não foi possível encontrar ainda uma tipificação clara das várias linhas-guia presentes nas casas ketu-nagô. Essa pesquisa baseou-se em aulas particulares; gravações feitas em estúdio; pesquisa bibliográfica e na presença aos rituais públicos, bem como através de uma convivência freqüente com os adeptos junto às comunidades-terreiros. Absolutamente integrada à prática ritualística, a música no candomblé reveste-se de um caráter sacralizador, o que a torna parte inalienável da prática religiosa. Executadas nas celebrações dos terreiros de candomblé pela campânula chamada “agogô”, as linhas-guia compõem o conjunto rítmico orquestral que irá propiciar o estabelecimento de relações simbólicas entre os homens e as divindades cultuadas, os orixás. Assim, essa tipificação passa ainda pela contextualização dessas linhas dentro do universo mítico do candomblé ketu-nagô, onde o fazer musical é a principal força motriz na condução do processo ritualístico.

Samba-de-roda em Cachoeira (BA)

Ms. Francisca Marques

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Laboratório de Etnomusicologia

mosaico9@hotmail.com

Esse trabalho tem como objetivo abordar, brevemente, o samba-de-roda no contexto social, religioso e cultural da cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano. Durante meses de desenvolvimento de trabalho em campo, recolhemos material significativo, específico do samba-de-roda, inserido em performances musicais e rituais. Através de entrevistas, documentação áudio-visual e observação participante, foi também levantado o repertório de grupos como os sambas-de-roda “Suerdieck” e “Amor de mamãe”. Entendido como música, letra, dança, ou grupo, o samba pertence ao cotidiano de Cachoeira como evento e entretenimento em feiras, praças e ruas. Ele também faz parte de festas religiosas populares como as novenas e carurus de Santo Antônio, São Roque, Santa Bárbara e São Cosme. Considerado como “protetor da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte”, o samba é elemento fundamental da respectiva festa, anualmente realizada na segunda quinzena de agosto. Pertencente também às casas de candomblé em Cachoeira e região, encontramos o samba-de-roda estritamente ligado aos cultos dos caboclos ou encantados.

Apontamentos para a etnomusicologia de Exu

Ms. José Amaro Santos da Silva

Universidade Federal de Pernambuco – Departamento de Música

jass@npd.ufpe.br

Quando fomos iniciados para uma compreensão religiosa, ensinavam-nos as catequistas que devíamos temer muito ao “diabo”, ou “demônio”, o qual estava em toda parte, cumprindo o seu destino que era o de desvio das almas dos seres humanos para irem habitar seu reino: o reino do mal. Um exemplo de diabo que nos era passado, tinha origem na cultura africana na figura de EXU. E, assim como tratavam com certo temor o diabo, chamando-o por outro nome para não atrair a sua energia, da mesma forma faziam, e ainda fazem, com Exu, denominando-o, por exemplo, “cumpadre”. Com o passar do tempo e ao pesquisar sobre Exu, passamos a vê-lo de outra forma, mas com todo respeito, sem, entretanto, admitirmos aquilo que as religiões judaico-cristãs tentaram impingir e que, ainda hoje, tenta-se através das seitas evangélicas (onde Exu é considerado como o próprio diabo), na intenção, talvez, de desviar a atenção de seus adeptos ou de possíveis conquistas para suas hostes. Tentam, assim, passar uma imagem de negatividade, e, como diz Marco Aurélio Luz em *Do tronco ao Opa Exim: memória e dinâmica da tradição africana-brasileira*, que talvez no culto a Exu esteja a razão porque “foi e ainda é combatido pelas forças de repressão colonial escravista ou neo-colonial genocida da política de branqueamento, que procuram desvirtuar o seu significado próprio, tentando esteriotipá-lo como ‘diabo’ ou coisas que tais, a fim justificarem-se dizendo estarem atacando o ‘mal’”. Pretendemos assim, no plano etnomusicológico, fazer uma amostragem musical, através de seus cantos e danças, onde Exu é, em verdade, o grande impulsionador da vida.

African Heritage in the Afro-Brazilian Music Traditions

Dr. Kazadi wa Mukuna

Kent State University (EUA) – Center for the Study of World Musics

kmukuna@neo.rr.com

In spite of the large body of literature devoted to the scrutiny of African music on the continent, and its influence in Diaspora, the source of the nature of its elements is often misunderstood. One of the most puzzling aspects of African music that continue to fascinate scholars is the principle that governs its process of rhythmic organization, both vocal and instrumental, and its predominance in the musics of the Americas. Closer examination of this practice reveals that in their studies scholars have ignored or overlooked several vital considerations. Among these is the role of the African language, on the continent, and the survival of its effect on the collective memory of the African descents in the New World. In this paper, I will discuss the linguistic significance of this practice in African music and justify its prevalence of its presence in the Afro-Brazilian vocal and instrumental music traditions.

Atravessando no bom sentido:

uma análise etnomusicológica de concepções de tempo no samba e na música afro-brasileira

Dr. Samuel Araújo e Ms. Vincenzo Cambria

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Laboratório de Etnomusicologia

samuca@openlink.com.br

Propõe-se aqui uma interpretação das concepções de tempo vigentes na prática do samba e da música afro-brasileira, a partir de uma revisão crítica exaustiva de estudos pertinentes e da experiência etnográfica dos autores no Rio de Janeiro e em Ilhéus. Em tal perspectiva, ressalta-se uma dimensão qualitativa, crucial para uma boa realização da música em tempo real, em que assumem relevância aspectos como timbre, melodia de timbres, movimento corporal e contexto de atualização ("performance"). Procura-se, assim, ir além de abordagens que enfatizam a dimensão quantitativa da experiência temporal, dando margem, no entender dos autores, a uma excessiva atenção aos aspectos mensuráveis da mesma (i.e., ritmo visto, de uma perspectiva eurocêntrica, como "parâmetro" isolado), o que não corresponde à prática das músicas em questão.

Os ogãs na jurema de Alhandra (PB)

Sandro Guimarães de Salles

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Mestrando em Ciências Sociais

sandrosalles@netpe.com.br

O culto da jurema, também denominado catimbó, consiste em um fenômeno religioso com origem nos índios do Nordeste Oriental. A comunidade de juremeiros em Alhandra (município situado no litoral sul da Paraíba) é hoje, em sua maioria, composta por juremeiros ligados à umbanda e pelos poucos mestres da jurema tradicional. Esta se encontra em declínio acelerado, desencadeado pelo processo de urbanização da região e, conseqüentemente, pelas mudanças estruturais e institucionais nela ocorridas. Houve, em contrapartida, um crescimento considerável da umbanda, que bem se adaptou a essas mudanças, se configurando nas últimas décadas como um novo valor dominante crescente na escala axiológica da comunidade de juremeiros. No contexto da umbanda, o culto à jurema tem sido submetido, em grande parte, a um processo de re-interpretação mitológica e ritual. É nesse contexto de transformação que surgem os ogãs, tocadores responsáveis pela execução dos instrumentos musicais utilizados durante a sessão de toque. O presente trabalho versa sobre o universo desses músicos, seus rituais, seus papéis, suas formas de aprendizagem musical, situando-os dentro do contexto de reelaboração que perpassa todo o culto.

A inserção do Caboclo e sua música em um sistema religioso já estruturado

Dra. Sonia Maria Chada Garcia

Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-Graduação em Música

sonchada@ufba.br ou sonchada@bahianet.com.br

O “caboclo” representa uma categoria nacional que foi amplamente absorvida pelos candomblés baianos. Convive atualmente lado a lado com as divindades africanas, sendo cultuado, embora em tempos e espaços sagrados distintos, em uma mesma casa, significando a coexistência de duas diferentes tradições que anteriormente eram consideradas incompatíveis. As divindades caboclas, apresentando características distintas das dos orixás, demandaram um repertório musical adequado aos rituais em que são cultuadas, às suas características míticas e às suas formas de pensar e agir, não semelhantes às das divindades africanas, mas a elas relacionadas. O candomblé de caboclo, pela ênfase que dá ao individualismo dos caboclos, é uma porta aberta, dentro de limites, às variações individuais que podem ou não vir a constituir-se em mudanças musicais. Contudo, o processo criativo não será visto aqui como produto intencional de um indivíduo, mesmo que indivíduos estejam nele necessariamente envolvidos, mas de uma situação ritual coletiva. O problema principal que nos ocupa se refere aos fatores que incidem sobre a geração do repertório musical do caboclo e sobre a produção das cantigas. O enfoque é o da mudança cultural e musical, investigando inovações nos conceitos, atitudes e nos sons musicais.

Memórias de um aprendiz de tamboreiro de nação:

“participação ativa” como uma tentativa de exercitar o olhar de dentro

Ms. Reginaldo Gil Braga

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Doutorando em Etnomusicologia

rbraga@orion.ufrgs.br ou r_gil_braga@hotmail.com

Tomando as experiências religiosas e musicais dos *tamboreiros* como processos sociais de aquisição e transmissão da tradição percussiva e cantada dentro do batuque do Rio Grande do Sul, me proponho a fazer nesse trabalho uma rememoração dos processos de ensino-aprendizagem envolvidos na minha “participação ativa”, como aprendiz de ilú, durante os dez meses em que frequentei a casa do quase octagenário tamboreiro profissional Borel do Xangô. Durante esse período mantive contato com sua família biológica e por extensão, de santo; fui exposto a testes públicos, punições, motivações e exposição a toques na sua companhia. Apesar da minha condição de pesquisador e de não iniciado na religião, fui aceito como aprendiz nos moldes do modelo iniciático, sem cobrança, o que fez-me refletir sobre as possibilidades reais e aparentes que a “bi-musicalidade” de Mantle Hood esconde e revela na tentativa de ser um deles. Procurarei enfatizar, ainda, como a “participação ativa” tem sido acessada para a compreensão das transformações e re-organizações das concepções e práticas religiosas e musicais dos tamboreiros de nação à luz da modernidade religiosa, objeto de estudo da minha tese de doutoramento em construção.

Música e identidade negra no bloco afro Dilazenze (Ilhéus, BA)

Ms. Vincenzo Cambria

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Laboratório de Etnomusicologia

cambria@momentus.com.br

O trabalho proposto baseia-se em alguns dos resultados da pesquisa junto ao bloco afro Dilazenze, de Ilhéus (Bahia), relativa a minha dissertação de mestrado recentemente defendida. Os estudos que abordam os blocos afro baianos (especialmente sociológicos e antropológicos) concentraram suas análises principalmente no significado que estes grupos assumiram como entidades de fomentação de uma identidade “étnica” e nas relações que eles têm com os movimentos negros e com a política local. Nessa perspectiva, pouca atenção foi dedicada a suas práticas musicais, muitas vezes consideradas como pertencentes a um domínio específico isolável do conjunto de práticas e comportamentos observados. As práticas musicais de grupos como esse, longe de serem “compreensíveis” simplesmente através da análise de seu contexto, devem ser entendidas elas mesmas, em nossa perspectiva, como um “contexto” específico onde são construídos e negociados, tanto os grupos, quanto suas próprias identidades. Discutiremos, portanto, algumas das características do “contexto” música (e dança), assim como é concebido pelos membros desse grupo e pelo conjunto dos grupos que formam o “movimento afro-cultural” da cidade de Ilhéus, tentando ressaltar sua importância, na elaboração dessa identidade, como canal privilegiado para a veiculação dos “discursos” propostos, espaço de negociação das diferenças e importante instrumento de “ação”.

A reconstrução musical e sócio-religiosa do maracatu Nação Estrela Brilhante (Recife):

Casa Amarela / Alto José do Pinho (1993 – 2001)

Virgínia Barbosa

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Mestranda em Etnomusicologia

virgobarbosa@hotmail.com

Este trabalho se baseia em pesquisa etnográfica que tem como objetivo estudar as práticas musicais do maracatu de baque-virado Nação Estrela Brilhante, sediada em Recife, atualmente no Alto José do Pinho, bairro popular localizado na zona norte, periferia da cidade. A pesquisa começou em 1997 através de uma bolsa CNPq/PIBIC e prosseguiu através do curso de Especialização em Etnomusicologia da UFPE (2000/2001), onde buscamos encontrar o elo de ligação entre as três comunidades (Campo Grande, Alto do Pascoal e Casa Amarela/Alto José do Pinho) a que pertence o legado sócio-religioso e musical do Maracatu Estrela Brilhante (1910). Desde 1993, venho participando ativamente desta nação de maracatu. Em consequência da pesquisa desenvolvida constatamos que são as transferências das informações que interligam as três comunidades citadas, onde em épocas diferentes o maracatu Estrela Brilhante esteve sediado. Utilizamos uma metodologia centrada na descrição etnográfica, na interpretação dos símbolos e análise de dados musicais baseados nos depoimentos e vivências êmicas, além de pesquisa documentais, enfocando, entre outros fatores, as transformações no sistema de crenças, e o processo de manutenção das tradições que caracterizam o Estrela Brilhante em face as diversas mudanças sócio-culturais ocorridas através dos tempos.

Bongar: xambá do terreiro aos palcos

Walter Ramos de Arruda e Silva

Universidade Federal de Pernambuco – Núcleo de Etnomusicologia

brasilhavanero@bol.com.br

O terreiro da nação xambá, ("Seita Africana Santa Bárbara-Iansã"), localizado no vale do Beberibe, região metropolitana do Recife, realiza há décadas um forte trabalho de resistência cultural, preservando sua identidade com relação a outros modelos de culto de matriz africana. Recentemente, surgiu no seu seio um grupo de coco de roda, ou "coco do Xambá", constituído por jovens adeptos do tradicional terreiro. O grupo está voltado para uma manifestação musical mais carregada de ludicidade, e que representa um ponto de inserção junto a comunidades de não adeptos ao culto. Interface externa às manifestações religiosas tradicionais de origem africana, subjacentes ao próprio grupo e características da comunidade-terreiro. O grupo denominado Bongar introduz sob o signo da música "regional" um repertório que se ocupa largamente em traduzir a memória recente da Nação, afirmando os seus traços distintivos.

SESSÃO TEMÁTICA 2: Continuidade e mudança na música tradicional do N/NE

Coordenação: Dr. Carlos Sandroni (UFPE)

Cantos de diferentes épocas em diálogo

Magno Augusto Job de Andrade e Dra. Maria Ignez Novais Ayala

Universidade Federal da Paraíba - Laboratório de Estudos da Oralidade.

magnoviola@bol.com.br e ignez_ayala@uol.com.br

O que motivou esse trabalho foi a curiosidade ao observar o trânsito de certas melodias, versos ou padrões rítmicos entre diversas manifestações da cultura popular, como cocos, cirandas, cavalos-marinhos e mesmo manifestações de caráter religioso como jurema, umbanda e candomblé. Sendo assim, nosso objetivo inicial foi colecionar músicas que se repetiam em grupos diferentes, espaços de tempo diferentes e mesmo cantadores diferentes de um mesmo grupo. Para tanto, restringimos nosso horizonte de pesquisa aos cocos, devido ao nosso maior contato com esse tipo de brincadeira em pesquisas de campo, e à diversidade de gravações já realizadas pelo Laboratório de Estudos da Oralidade a esse respeito. O processo de análise se deu a partir da audição e comparação dos cocos registrados pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 e pelo Laboratório de Estudos da Oralidade, no ano de 1992 e entre 2000 e 2002. Observando esse trânsito, principalmente na brincadeira dos cocos, pudemos perceber a recorrência de versos e músicas, formando um repertório comum a vários grupos, mesmo em períodos de tempo distintos. A partir da análise desse repertório, pudemos começar a perceber as sutilezas na maneira de cantar ou tirar o coco de cada cantador, ou ainda comparar um mesmo coco cantado por grupos diferentes. Através destas comparações, tornava-se clara a maneira como certos cocos se repetem, se misturam e se transformam, conforme a maneira de cantar de cada grupo ou de cada cantador. O que faz supor o domínio de um conjunto de ferramentas rítmicas, melódicas e poéticas que, uma vez interiorizado serve como matriz para a formação, transformação e transmissão dos cocos. A presente comunicação apresentará exemplos resultantes do cruzamento entre os registros acima citados, no sentido de evidenciar proximidades, colocando em diálogo produções de épocas e lugares diferentes.

Batuques modernistas:

música, poesia e constituição da identidade afro-amazônica na década de 1920

Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

Universidade Federal do Pará - Departamento de História

freeway@nautilus.com.br

Em 1927, Mário de Andrade aportava em Belém do Pará, em sua viagem de *turista aprendiz*, bradando a utopia do encontro com as verdadeiras raízes culturais da nação. Impressionado com a mistura étnica amazônica, o escritor freqüentou desde as arenas dos *bumbás* às sessões de cura da pajelança da terra. Em suas anotações, eivadas de preconceitos com o pretense desinteresse da intelectualidade local, aparecem alguns registros musicais do *batuque*, também conhecido como *Mina do Pará* ou *babassuê*. Porém, ao contrário do que supunha o cacique do modernismo paulista, vicejava entre os jovens literatos paraenses, uma afeição poética calçada em ritmo e sotaque afro-amazônicos. Justamente em 1927, pelas páginas da revista *Belém Nova*, epicentro do ideário modernista na Amazônia dos anos 20, magazine completamente ignorado por Mário de Andrade, os leitores paraenses viram aparecer o poema *batuque*, do escritor Bruno de Menezes (1893-1963). De origem modesta, filho de um pedreiro cearense e de uma negra da terra, criado num cortiço, aprendiz de tipógrafo, o poeta revelaria logo cedo forte pendor literário, misturado à militância anarquista. Formado no simbolismo, constituiria logo a seguir uma poesia marcada pelo acento negro na linguagem regional, entrecruzando a crônica cotidiana dos terreiros paraenses e as lutas sociais dos “sobreviventes” da escravidão nas ribeiras do Amazonas. O encontro desses dois registros modernos do batuque paraense, além constituir parte importante da matriz poética brasileira, significou antes de tudo uma nova leitura da identidade nacional sob o ângulo amazônico.

Mário de Andrade e o tambor-de-crioula do Maranhão

Dr. Sérgio F. Ferretti

Universidade Federal do Maranhão - Departamento de Sociologia e Antropologia

ferretti@elo.com.br

Tambor de Crioula no Maranhão, é uma dança de negros ao som de tambores, sobre a qual, até hoje, ainda há poucos trabalhos divulgados. É dança de umbigada semelhante a outras do mesmo gênero no país. No Maranhão possui características específicas e só lá é conhecido com este nome. Mário de Andrade, quando diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, organizou em 1937/38, uma Missão de Pesquisas Folclóricas ao Norte e Nordeste do Brasil que documentou, entre diversas manifestações culturais, o tambor-de-crioula e o tambor-de-mina em São Luís, cujo relatório foi publicado por Oneyda Alvarenga em 1948. Comentamos aqui o trabalho da referida Missão sobre o tambor-de-crioula, analisando a importância e a situação atual desta manifestação de cultura popular. Apresentamos caracterização geral da dança comparando-a com o tambor-de-mina, com a qual até hoje tem sido confundida. Talvez esta confusão se deva, em parte, a ambas terem sido classificadas por Mário de Andrade como “música de feitiçaria”.

Tambor-de-mina em São Luís:

64 anos depois dos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas

Dra. Mundicarmo Ferretti

Universidade Estadual do Maranhão – Departamento de Ciências Sociais

mundi@prof.elo.com.br

Em 1938 a cidade de São Luís (MA) recebeu a visita da Missão de Pesquisas Folclóricas, criada por Mário de Andrade, que percorreu várias cidades documentando o folclore musical do Norte e Nordeste do Brasil. A Missão registrou na capital maranhense o tambor-de-mina, no Terreiro Fé em Deus, de Maximiana, e o tambor-de-crioula, por um grupo da mesma cidade. Dez anos depois a Discoteca Pública Municipal de São Paulo publicou os textos das músicas gravadas no Maranhão, com grafia e notas de Oneyda Alvarenga. Pretendemos fazer aqui um comentário sobre as músicas gravadas pela Missão no Maranhão, as informações sobre o tambor-de-mina repassadas na obra de Oneyda Alvarenga, e os estudos posteriores sobre aquela denominação religiosa afro-brasileira. Em seguida, pretendemos dar uma visão sobre a mina maranhense na atualidade e mostrar as relações existentes entre o tambor-de-mina, do terreiro de Maximiana, e babassuê, registrado pela Missão em Belém do Pará. Para tal buscamos apoio na análise das gravações da Missão, no trabalho de Oneyda Alvarenga e de outros pesquisadores que se debruçaram sobre o acervo da Missão (hoje na Discoteca Oneyda Alvarenga), nas pesquisas realizadas sobre a religião afro-brasileira do Maranhão e em entrevistas por nós realizadas com pessoas de São Luís e da cidade de Codó (MA) que conviveram com Maximiana.

*Os cantos de “feitiçaria” da Missão:
trabalhando com os registros musicais do catimbó.*

Dr. Luiz Assunção

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Departamento de Antropologia

lassuncao@ufrnet.br

A Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada por Mário de Andrade e enviada em 1938 para o nordeste brasileiro, coletou e registrou diversas manifestações da cultura local. Nossa proposta é trabalhar com os diferentes registros – escritos, fonográficos, cinematográficos e fotográficos, produzidos pela Missão sobre o universo do catimbó, mais especificamente com a documentação dos “cantos de feitiçaria” do Mestre Carlos e Mestre Zé Pelintra. Pretendemos compará-los com os dados coletados em nosso trabalho de campo realizado em terreiros de umbanda do sertão nordestino. A reflexão sobre os dados apresentados contribuirá para a compreensão do processo de institucionalização da umbanda na região, da reelaboração e ressignificação de idéias e imagens dessa prática religiosa.

As mudanças musicais no babassuê de Belém do Pará:

Trabalhando com as gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938

Dr. Mário Lima Brasil

Universidade de Brasília – Departamento de Música

mariobr@terra.com.br

Este trabalho estudou paralelamente as gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, concebida por Mário de Andrade, e as realizadas em 1998, ambas em Belém do Pará, objetivando avaliar mudanças musicais em “doutrinas” do babassuê, ritual afro-brasileiro que se fundamenta na relação entre membros do culto e entidades sobrenaturais. As entidades têm origens africana (“santos” ou orixás) e brasileira (“cabocos”). O conjunto musical pesquisado é formado de solista, coro e instrumentos de percussão. O trabalho de campo acompanhou festividades, gravações, filmagens, entrevistas, aulas e sessões específicas de gravação. Dividiu-se o estudo paralelo nas abordagens grafológica e estrutural. Analisou-se escala, modo, tom, forma, cadência, tessitura, ritmo melódico, compasso, ritmo e tempo. Analisaram-se as várias formas de abordagem sobre as mudanças musicais, para saber que tipos de mudança ocorreram nas gravações. Comprovou-se que as mudanças ocorridas não se encaixaram em nenhuma das formas estudadas, e também se confirmou que no aspecto melódico as mudanças foram mais variações, com muitos elementos comuns entre as respectivas “doutrinas”. No aspecto rítmico (toque) aconteceu uma ruptura, com os membros mais antigos da comunidade se recusando a absorver novos elementos trazidos do Maranhão. Verificaram-se indícios que sugerem a valorização de aspectos africanos nas “doutrinas” de 1998 pela necessidade de legitimação do ritual em si.

O folclore nordestino e a busca do Brasil em Mário de Andrade

Cecília de Mendonça

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais

Bolsista CNPq-Pibic

ceciliam@uninet.com.br

Mário de Andrade foi um dos principais estudiosos do folclore do Brasil, tendo escrito várias obras que abordam o tema. Por ser, além de escritor, um músico, sua contribuição na área do folclore musical é extensa, tendo escrito milhares de partituras de canções populares, canções estas, incorporadas aos rituais e à vida social. Mário viveu a questão do *abrasileiramento*, da busca de Brasil e isto está refletido em sua obra. Fez duas grandes viagens ao Norte e ao Nordeste, em 1927 e 1928, respectivamente. Trabalhou a questão da etnografia e do folclore no momento que foi chefe do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo nos anos 1930. O universo marioandradiano é amplo e riquíssimo; em minha pesquisa concentro-me na relação da cultura popular brasileira com a questão da construção da Identidade do Brasil. Nesse intuito, busco analisar duas obras póstumas de Mário: *O turista aprendiz*, diário das viagens ao norte e ao nordeste, e *As Danças Dramáticas do Brasil*, livro de três volumes no qual foram organizados: o texto em que Mário conceitua as danças dramáticas do Brasil, vários estudos das diversas danças que ele pode conhecer e inúmeras partituras das músicas que recolheu. Tomando como referência a viagem ao Nordeste, estudo a relação das músicas recolhidas com as experiências relatadas por Mário de Andrade em seu diário de viagem e com suas reflexões a respeito das danças dramáticas que observou.

Gravações do xangô do Recife, 1938-2002

José Guilherme Allen Lima e Dr. Carlos Sandroni

Universidade Federal de Pernambuco – Núcleo de Etnomusicologia

sandroni@terra.com.br

O culto “xangô”, uma das religiões afro-brasileiras praticada em Pernambuco, vem sendo objeto de registros fonográficos desde 1938, quando esteve no Recife a famosa Missão de Pesquisas Folclóricas. Em 2001, o Núcleo de Etnomusicologia da UFPE realizou, em colaboração com líderes do culto, uma gravação multi-pistas de uma festa em uma das mais tradicionais casas de xangô da cidade. Esta gravação passou por um processo de avaliação crítica por parte de membros da casa, o que levou à proposta de realização de novas gravações, no ano de 2002. A apreciação de gravações antigas e recentes, e sua comparação por parte de membros do culto, parece ser um caminho promissor para a compreensão de parâmetros estéticos vigentes, bem como de conceitos nativos sobre “passado musical”. Na presente comunicação, pretendemos também discutir as escolhas feitas no que se refere a estratégias de gravação multi-pistas, que aliem eficiência técnica e reduzida perturbação das condições normais de performance.

Adaptação de novas tecnologias a um acervo antigo:

restauro e digitalização dos registros sonoros do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo.

Dr. José Eduardo Azevedo e Evaldo Piccino

Discoteca Oneyda Alvarenga – Centro Cultural São Paulo

arthur_azevedo@uol.com.br e evaldopshell@hotmail.com

O estudo comparativo entre manifestações atuais e acervos antigos depende de ações de preservação que conciliem conservação e acesso. A adaptação às tecnologias digitais cumpre essa dupla função de responsabilidade do profissional de arquivo, à medida que possibilita mudança e continuidade. A presente comunicação pretende dar um panorama da concepção, metodologia e procedimentos adotados no restauro e digitalização dos suportes originais gravados em acetato (matrizes) e baquelite (prensados) com velocidade 78 rpm do conjunto de bens sonoros pertencentes ao Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo. Dentre essas gravações destacam-se as músicas coletadas pela expedição Missão de Pesquisas Folclóricas, nos estados do norte e nordeste brasileiro; a série *Música Erudita* com obras dos compositores Carlos Gomes, Camargo Guarnieri e Martin Braunwieser, as séries *Arquivo da Palavra* com alocações de personalidades do cenário cultural e intelectual das décadas de 1930-40 e a série *Pronúncias Regionais do Brasil*, com textos religiosos e padrão, elaborados por Manuel Bandeira e Nicanor Nascentes. O Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga preserva todos os equipamentos originais, matrizes, estampas e vários jogos de discos destas coleções. Com o apoio financeiro de “Vitae - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social”, foram realizados os serviços de higienização, acondicionamento, restauração e duplicação digital não restaurada destes documentos sonoros ímpares e raros que ilustram todas as etapas do processo de gravação.

Conflitos da identidade nacional - os registros sonoros da Discoteca Oneyda Alvarenga

Dr. José Eduardo Azevedo

Discoteca Oneyda Alvarenga - Centro Cultural São Paulo

arthur_azevedo@uol.com.br

A expedição Missão de Pesquisas Folclóricas foi uma das realizações do Departamento de Cultura, sob a direção de Mário de Andrade. As ações daquele Departamento colocam em evidência, um alinhavar de idéias, descobertas, reflexões e embates sobre o erudito e o popular, intelectual e inculto, preservação e destruição, memória e esquecimento, tradicional e moderno. Foi exatamente esse confronto da atuação com o seu legado que nos deu os elementos necessários para o entendimento do compromisso do Centro Cultural São Paulo, de não apenas ter de preservar as coleções resultantes daquele período, mas também ser o espaço de relação e estímulo às novas produções folclóricas, etnomusicológicas e etnográficas. Desta maneira, o percurso que seguiremos será de contextualizarmos a criação e o desassossego do Departamento de Cultura em procurar conhecer a cidade de São Paulo e até mesmo o país, não só para construir a identidade da nação, mas a sua própria identidade.

O Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo que preserva e acondiciona diversas coleções, dentre as quais a da Missão de Pesquisas Folclóricas, tem realizado um trabalho de intercâmbio entre instituições culturais e pesquisadores com o objetivo de dar continuidade ao fluxo das análises, interpretações e ampliações do acervo.

Vida de cantador: por uma biografia de Chico Antônio

Gilmara Benevides

Universidade Federal de Pernambuco – Mestranda em Antropologia

gilmara_babirush@hotmail.com

Francisco Antônio Moreira (o Chico Antônio) nasceu em 29 de Setembro de 1904 e faleceu em 15 de Outubro de 1993, no Rio Grande do Norte. Analfabeto, aprendeu a cantar o coco ainda criança, através da tradição oral, e usando como acompanhamento o ganzá. O escritor Mário de Andrade o encontrou em 1929, fotografando-o e descrevendo sua cantoria. Nossa pesquisa visa construir uma biografia do cantador, levando em consideração depoimentos orais, visuais e escritos sobre sua vida. Com um olhar antropológico, pretendemos analisar o legado de Chico Antônio enquanto objeto de pesquisa e patrimônio cultural.

SESSÃO TEMÁTICA 3 : “Regional”, “Nacional”, “Global” e as Novas Cenas Musicais Urbanas
Coordenação: Alice Lumi Satomi (UFPB)

Incorporação de músicas de tradição oral na atual “cena” da música urbana nordestina

Ms. Agostinho Jorge de Lima

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

agostinho@musica.ufrn.br

O movimento musical ocorrido na década de 1990 em Pernambuco (o manguebeat) e sua repercussão em outros estados do Nordeste demonstrou que em diversos segmentos dos centros urbanos do Nordeste havia a necessidade de consumo de objetos musicais que refletissem ou objetivassem a variabilidade de suas identidades – principalmente nos aspectos que se referem às suas tradições rurais e às inserções no espaço da cultura mundializada. Em paralelo a esta necessidade não respondida pela grande indústria fonográfica, o aumento da quantidade de estúdios em cada cidade, o maior acesso às tecnologias “caseiras” de gravação e a relativa expansão de investimentos governamentais na produção cultural local através de leis de incentivo, possibilitaram que o filtro seletivo da produção musical se deslocasse gradativamente do eixo Rio-São Paulo para a região Nordeste. Isto estimulou o surgimento de diversas bandas que encontraram espaço para produzir músicas nas quais buscam “fundir” conteúdos, estilos e concepções musicais encontradas nas músicas tradicionais da região ainda resistentes nas periferias dos centros urbanos, na zona rural ou na memória da cultura urbana nordestina com aqueles da música “pop” internacional. Neste trabalho busca-se apreender como se processa esta incorporação de músicas tradicionais nordestinas à produção musical urbana nos estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte. Quais elementos destas músicas são mais incorporados e re-elaborados nesta inventiva musical, e como esta proposta busca estabelecer-se enquanto fórmula de reestruturação de identidade e de re-significação e re-invenção da tradição musical para diversos segmentos sociais residentes em centros urbanos do Nordeste.

As fugas musicais: a movimentação das bandas do Alto José do Pinho

Ms. Ana Maria Escurra

Universidade Federal de Pernambuco – Núcleo de Etnomusicologia

puchiezcurra@hotmail.com

A movimentação das bandas do Alto José do Pinho (bairro carente do Recife) é conhecida já há uma década no Estado de Pernambuco e no resto do país como um fenômeno no qual, a partir da musicalidade, transformações vitais atravessaram a vida de um grande grupo de músicos e de uma comunidade toda. Um fenômeno através do qual se conseguiu mudar “a face do Alto José do Pinho”, tornando-se exemplo e incentivando outros jovens de diferentes subúrbios. Em 1996, a *Folha de São Paulo*¹ dedicava uma página inteira ao “movimento liderado por Devotos” através do qual, segundo a matéria, a “música tomou o lugar do crime”. Para os roqueiros, o encontro com a música, o fato de dedicar o tempo à atividade das bandas, forneceu a possibilidade de desenhar um projeto de vida e alimentar sonhos e ambições. Para a comunidade, foi central a repercussão dessa cena musical, o lugar que as bandas ganharam na mídia e no mercado, o fato de que a sociedade em geral deixasse de ver esse centro da periferia norte de Recife exclusivamente como local de violência, para começar a reconhecê-lo pela atividade cultural. Isto incidiu de forma marcante no aumento da auto-estima, favoreceu no sentido da diminuição do preconceito do resto da sociedade para com o Alto José do Pinho, e dos moradores da comunidade para consigo mesmos, ao começarem a fazer referência ao lugar de origem com orgulho.

¹ Folha de São Paulo, 25 de julho de 1996, pp. 5-5

*“Lá vai fandango com tamanco meu sinhô”*²

Dr. Marcelo Sandman

Universidade Federal do Paraná – Departamento de Letras

sandmann@humanas.ufpr.br

A partir de meados da década de 1990, com o barateamento possibilitado pelas novas tecnologias digitais e com recursos obtidos, sobretudo por meio das leis de incentivo à cultura, a produção de discos na cidade de Curitiba vem encontrando um momento de grande expansão e efervescência. Até então, eram raríssimos os artistas locais que chegavam ao disco, com todas as conseqüências que tal fato implica no que diz respeito ao estabelecimento de uma memória musical de acesso menos restrito. Em contrapartida, não se logrou consolidar ainda um mercado local dinâmico que pudesse absorver, na mesma proporção, tal produção. O interesse da imprensa é limitado, quase inexistem selos e distribuição, rádio e televisão (com raríssimas exceções), ignoram os músicos curitibanos, o que vem complicar a histórica cisão entre artistas e público na cidade. A isso, soma-se ainda a relativamente pobre e pouco articulada tradição musical local, sem gêneros, ritmos e repertório reconhecidos como significativos, e quase nenhuma visibilidade noutras regiões do país. Tais fatos parecem estar por trás da percepção que alguns dos principais artistas têm do seu próprio trabalho, de sua inserção na cidade e da inserção da cidade (ou do projeto de inserção) no cenário musical brasileiro. Surgem assim como móveis criativos, produzindo variadas soluções. A busca de raízes, a definição de uma identidade, o estabelecimento de um imaginário distintivo, passando pela problemática filiação a gêneros, estilos, correntes musicais do Brasil e do mundo são questões que vêm à tona e podem ser rastreadas nas canções de alguns grupos e artistas curitibanos, seja nas letras, seja nas formas musicais, seja nas próprias concepções de sonoridade e arranjos.

² verso da canção “Tamanco”, de Ulisses Galetto, do grupo curitibano Fato.

“Em todo canto do mundo tem cearense”: a busca do regional pelo nacional e vice-versa através dos encartes e capas dos LPs e CDs de Forró

Márcio Mattos

FACE - Faculdade Evolutivo - Ceará

mattosmarcio@uol.com.br

A globalização tem sido, de certo modo, responsável por transformações no fazer musical brasileiro. Podemos situá-la dentre os fatores que têm contribuído para modificações na produção, execução e recepção do gênero músico-dançante forró. Competentes estudos sobre o referido gênero, buscam incluí-lo numa das categorias propostas nesta sessão: “regional”, “nacional” e “global”. O termo *glocal*, que apresenta uma possibilidade de contração entre as palavras “global” e “local”, poderia satisfazer, de alguma maneira, a ansiedade de determinar o contexto das novas cenas musicais urbanas. Esta comunicação apresenta, como justificativa para o que foi exposto e como objetivo da investigação, um exame/análise das capas e encartes de LPs e CDs de forró, que ao longo do tempo (desde fins da primeira metade do século XX), têm-se transformado esteticamente e funcionalmente. O trabalho se prende à produção fonográfica de três estilos de forró, delimitados aqui pela pertinência para esta análise: forró pé-de-serra, forró elétrico e forró universitário. O autor demonstra, através das estampas das capas dos LPs e CDs de forró, a força de uma indústria do disco que impõe, refletindo um jogo de tradições e contradições: a ausência de uma preocupação com a produção artística/estética e a desatenção com a identidade e o valor moral dos artistas. De um lado, o “regional” busca o “nacional”, tentando alcançar o novo através de uma ampliação geográfica/cultural (global), e de outro, um retorno ao tradicional, mas, quase sempre, em detrimento da mercantilização da música.

Música urbana versus música tradicional: usos e abusos

Ms. Hugo Leonardo Ribeiro

Universidade Federal da Bahia – Doutorado em Etnomusicologia

hugoleo75@bol.com.br

Inserida numa sociedade de ideais capitalistas, a música urbana brasileira vem sofrendo transformações ao longo dos anos em seu modelo composicional. Num esforço de conseguir um espaço na mídia de massa, compositores remodelam suas músicas de acordo com os clichês da moda ou baseados em estruturas que já provaram ter uma aceitação por parte do grande público. Ao mesmo tempo o compositor urbano, sendo um criador, está sempre atrás do “novo” como uma forma de expressão individual, única e intransferível. O grande paradigma que aqui surge é o da originalidade versus o da aceitação. Como ser criativo e ao mesmo tempo ter sucesso comercial? Na presente comunicação pretendo abordar como determinados artistas sergipanos estão fazendo uso de material sonoro e visual da arte tradicional como forma de qualificar e dar credibilidade aos seus produtos, se auto-denominando pesquisadores e fundamentando-se na valorização da cultura popular tão em voga nos dias atuais.

Raízes eletrônicas: quando o rap e o folclore se encontram

Bruno Guilherme dos Santos Borda

Universidade Federal do Pará – Departamento de Ciências Sociais

bruno.borda@zipmail.com.br

Na presente comunicação analiso o discurso de três nomes proeminentes do chamado “rap nacional”: o grupo Clã Nordeste, do Maranhão (rap com toadas de boi); Faces do Subúrbio, de Pernambuco (rap, *rock* e embolada); e o Face da Morte, de São Paulo (rap e música sertaneja). Esses grupos alinham-se na nova concepção musical proposta dentro desse estilo musical no Brasil, a idéia de um resgate das raízes regionais, aliadas as batidas e letras do rap. O trabalho é realizado a partir das entrevistas publicadas em revistas do gênero, das letras e músicas produzidas por esses grupos, bem como da opinião de pessoas ligadas direta e indiretamente com a produção desse estilo musical. O estudo em questão busca contribuir com o entendimento de uma nova linguagem cultural que se apresenta como um movimento urbano metropolitano, entrelaçando-se ao folclore na busca de uma identidade, ao mesmo tempo local, e global.

Um estudo sobre o hibridismo nas canções do grupo Chico Science e Nação Zumbi.

Herom Vargas

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e UMESP ??

hevargas@directnet.com.br

No campo da música popular, uma das principais características do trabalho do grupo pernambucano Chico Science & Nação Zumbi é a mistura dos gêneros musicais regionais de Pernambuco ao pop/rock e ao rap, buscando experimentar novas sonoridades nessas sínteses. Partindo deste princípio, o objetivo deste trabalho é detectar e avaliar a utilização híbrida, pelo grupo, de elementos do maracatu, da ciranda e do coco e os estereótipos do pop/rock e do rap. Foram selecionadas canções dos dois primeiros discos do grupo e comparadas com essas formas musicais regionais nos aspectos rítmicos, instrumentais, vocais e textuais, buscando detectar as aproximações possíveis e criativas entre os gêneros. Os elementos musicais regionais em questão são os que caracterizam o maracatu, a ciranda e o coco: instrumentos de percussão típicos de tais tradições; células rítmicas utilizadas em alguns instrumentos; estruturas e temática das letras; a voz e o canto. Do pop/rock serão analisados os instrumentos, as sonoridades, o ritmo, o tipo de canto e as letras. Um aspecto importante que permeia essa característica em destaque é a relação dialógica entre tradição e experimentação, demonstrada nos deslocamentos de elementos de suas origens musicais e culturais, forçando um processo de reavaliação e ressignificação frente aos gêneros contemporâneos.

Uma "nova" possibilidade musical como emergência de uma "Era".

João Fernando Araújo

Universidade Estadual de Ribeirão Preto – Departamento de Musicoterapia

nandoaraujo@nandoaraujo.com.br

Diante da variedade de formas musicais que emergiram nas últimas décadas do século XX, principalmente devido ao desenvolvimento das tecnologias de produção e divulgação musical, a música denominada “new age” é um desses “fazeres” musicais com fortes atribuições funcionais, sendo empregada em atividades terapêuticas e utilizada como ferramenta para engendrar determinados enunciados em nossa contemporaneidade. No entanto, a emergência e a vigência dessa produção musical hodierna, muitas vezes, depende de ideologias proporcionadas por indivíduos inseridos em algum meio de comunicação e/ou da indústria cultural. É dessa forma que verificamos na atualidade um grande interesse para o consumo de produtos (sejam estes musicais ou não), que possuam atributos terapêuticos. A recente produção musical denominada “new age”, segundo os promotores do movimento no Brasil, é um desses produtos que possibilita sua utilização pela sociedade visando provocar estados alterados de consciência. Nesse trabalho procuramos investigar algumas destas propriedades imputadas à música “new age”, bem como, realizamos um mapeamento dos conceitos e narrativas utilizados pelos principais promotores do movimento “new age” no Brasil. Conduzimos o processo de investigação desse fenômeno sócio-musical através de alguns conceitos obtidos em entrevistas com os representantes do movimento, tais como: a atribuição terapêutica dessa forma musical; a possibilidade desta ser “universal”, partindo de um universalismo absoluto; o conceito de “nova consciência”, engendrado pelos promotores do movimento aos ouvintes e compositores de música “new age”; o conceito de evolução em música atribuído a essa produção musical, assim como sua possibilidade vanguardista.

Um Nordeste Alternativo: A Nova Cena do Recife

Dr. John P. Murphy

University of North Texas – Departamento de Música

murphy@unt.edu

Este trabalho apresenta um modelo da cena musical alternativa de Recife em termos das intersecções e os conflitos entre os interesses de artistas, produtores, públicos, patrocinadores no governo e nas empresas, e a indústria musical. Com base numa pesquisa realizada em Recife entre setembro de 2000 e junho de 2001, o presente trabalho mostra a maneira em que indivíduos são orientados por conceitos de tradição, modernidade, mercado, talvez o mais importante, pela idéia do “Nordeste” e o que significa ser “Nordestino” em termos musicais.

Entre as questões abordadas se encontram: os músicos que estão criando um som nordestino “moderno” são absorvidos com dificuldade na mídia local, por causa do investimento dela nas pesquisas de opinião e nos estereótipos do Nordeste como mercado musical regional; e uma análise crítica da sustentabilidade da cena alternativa no contexto do patrocínio que ela recebe. O contexto teórico deste trabalho é a necessidade de conectar a análise da música e a globalização, com as dinâmicas das comunidades musicais locais e de identificar alternativas para uma vida musical dominada pelas grandes empresas.

O bar e a canção na (re)invenção da boemia em Brasília

Ms. Patrícia Silva Osório

Universidade de Brasília – Departamento de Ciências Sociais

osoriops@ig.com.br

Em Brasília há doze anos um grupo se reúne impreterivelmente em volta de uma grande mesa repleta de copos de cerveja, vinho, uísque e água mineral. Sentadas à mesa, essas pessoas seguram violões, cavaquinhos e tamborins, cantam e tocam diante de outras que se dispõem em mesas menores. O lugar da reunião é chamado de ‘Botequim das Quartas’, e o grupo se auto-intitula ‘Turma do Gambá’. Os idealizadores do boteco vieram do Rio de Janeiro para Brasília por volta da década de 1970 em função da transferência da empresa na qual trabalhavam para a nova capital federal. No Rio, o local de trabalho se localizava em um bairro percebido como o berço da malandragem, a Lapa. A Lapa com seus bares e personagens típicos se fazem presentes no Botequim. A Lapa também está no hino, e principalmente na memória do grupo. Tendo como alvo esse grupo da capital federal, parto de uma manifestação cultural específica, ou seja, a música, para finalmente me deparar com questões relativas à identidade e à sociabilidade. Em outras palavras, o objetivo é investigar de que forma a música é utilizada como um instrumento capaz de construir identidades e ao mesmo tempo estabelecer um tipo de sociabilidade específica entre os membros deste grupo.

Samba esquema noise: a brincadeira como rito de criação do mangue-beat

Ms. Paula de Vasconcelos Lira

Faculdade Fracineti do Recife – Departamento de Psicologia

paulalira@uol.com.br

Sentados na praia, meninos e meninas bebiam e brindavam as besteiras que diziam entre si. Comiam caranguejo lambuzando as mãos e os copos americanos em que tomavam cerveja. Nessas horas o tempo não passava, enquanto o espaço se fazia na tênue linha da praia. O cotidiano se misturava com a praia, muitas conversas transformavam-se em trabalho, muitos trabalhos eram levados para mesa de bar. Aqueles amigos compunham e ouviam a música que ressonava nesses encontros onde trocavam descobertas sobre física quântica e teoria do caos, além de compartilharem interesses por avanços da química aplicada ao campo da expansão da consciência. Anti-psiquiatria, TV interativa ou ciberpunks também transitavam dentre as falas sobre conflitos étnicos e ataques de predadores marinhos. Alguns ensaiavam street dance, formavam bandas que variavam e misturavam estilos; liam histórias em quadrinhos, desenhavam, escreviam; todos usavam entorpecentes e selecionavam discos com sons diversos. Nesse tempo inventavam festas para se divertir e ganhar algum dinheiro. Era o fim da década de oitenta e o início dos anos noventa: a cidade do Recife, depauperada e embrutecida, deixa escapar um rugido que emergia da depressão em que se encontrava.

Com o passar do tempo, salva por *uma antena parabólica enfiada na lama*, Recife passa a ser conhecida também por Manguetown. Este é o cenário dessa história. Seus personagens são esses amigos que se divertem criando, também chamados manguegirls e mangueboys. Eles anunciam que diversidade, fertilidade e riqueza são frutos possíveis no contato com o caos precursor de criatividade que é a lama.

*Bricoleur de rua: o universo social de músicos na cultura hip-hop
e a constituição da “cultura de rua”*

Sandra Regina Soares da Costa

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Museu Nacional - UFRJ.

[srsocosta@ig.com.br](mailto:srscosta@ig.com.br)

Partindo do estudo da cultura juvenil conhecida como movimento hip-hop, este trabalho busca compreender e desvelar o universo social dos músicos que o compõe. O hip-hop brasileiro conta com lojas especializadas de roupas e música, revistas só do gênero, sites na internet, editoras e gravadoras. Enfim, há um mercado que pode ser considerado exclusivo do circuito hip-hop, na sua variante musical, o rap, que gerou profissionais especializados e novos tipos de artistas. O hip-hop passou a ser visto como uma possibilidade de carreira artística, sendo sua prática incentivada em projetos de várias ONGs. Tratando, especificamente, da construção social das carreiras de rappers e de DJs, e da apresentação das suas visões de mundo e estilos de vida, pretende-se discutir os novos rumos da música produzida pelas chamadas camadas populares, pensando as intersecções entre o “tradicional” e o “contemporâneo”, o “regional” e o “global”, a criatividade, o dom, o uso da tecnologia, para a constituição de uma “cultura de rua”. Significa tentar decifrar o conjunto simbólico que está sendo acionado e criado por esses jovens músicos.

*O produto musical nas rádios brasileiras e aspectos de sua influência:
um panorama atual paulistano*

Silvia de Lucca

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes

silviadelucca@altavista.net

Análise do material musical veiculado atualmente pelas rádios da cidade de São Paulo e imediações, como exemplo de limitação e padronização impostos pela indústria cultural. O rádio – o maior veículo de comunicação de massa no Brasil – através de seu poder de alcance e influência, estabelece-se como o mais forte parâmetro musical nacional nas últimas décadas, formador de opinião, hábito, gosto e comportamento.

SESSÃO TEMÁTICA 4 : História da música popular

Coordenação: Dra. Martha Tupinambá Ulhôa (UNIRIO)

A nação fora da ordem: o rock nacional canta o Brasil dos anos 1980

Astréia Soares

Centro Universitário Newton Paiva e FUMEC

astreiasoares@uol.com.br

Exame da produção musical brasileira dos anos 1980, marcada pelo surgimento, na mídia, de diversos grupos de rock. Com sotaque próprio, sem se limitarem a repetir o modelo clássico do rock americano, promovem a continuidade de um movimento de alargamento das fronteiras artísticas - já iniciado com os tropicalistas - e o exercício de contraposição entre um cosmos cultural tradicional e um outro que se pretende moderno. Neste cenário, a nação brasileira surge como um tema recorrente, que é tratado muito mais com a intenção de revelar diferenças do que propriamente identidades. O rock que canta o Brasil é uma música perplexa diante da descoberta de que a nacionalidade não constitui uma categoria natural como se quis acreditar, e do desafio da construção simbólica da nação, que seja transparente em suas bases ideológicas.

A música instrumental na região de Montenegro

Cristina Rolim Wolffenbüttel

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

cwolffen@zaz.com.br

A região de Montenegro, interior do Rio Grande do Sul, possui um grande número de conjuntos instrumentais, muitos deles com gravações fonográficas próprias. Dentre eles destacam-se as “bandinhas típicas”, de repertório sonoro que lembra muito a música alemã. Uma das bandas mais antigas povoava o ambiente sonoro de Harmonia (hoje município emancipado de Montenegro), em meados de 1889, e possuía um instrumental composto de clarineta, trompete, trompas (2), baixo-tuba, bombo e pratos. Outras bandas, como a “Banda Luar”, fundada em 1958, fizeram muito sucesso, inclusive fora da localidade.

Lupicínio Rodrigues – a oralidade e os gêneros musicais.

Gaspar Leal Paz

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Música

gasparpaz@ig.com.br

O presente trabalho investiga a linguagem estética nos sambas-canções e boleros de Lupicínio Rodrigues. Dentro uma ótica espaço-temporal que valoriza elementos como a “oralidade” e os “gêneros musicais”, aponta-se música e poesia como formas nodais que se imiscuem na direção dos parâmetros globais, tais como alteridade, diferença e perspectivismo. O estudo evidencia períodos na trajetória de Lupicínio Rodrigues, onde em meio ao processo de industrialização, nota-se a emergência de assuntos regionais, novas incursões e atmosferas variadas.

Danação malandra

João Gabriel L. C. Teixeira

Universidade de Brasília – Departamento de Sociologia

limacruz@unb.br

Relato de pesquisa elaborada como parte de projeto sobre identidade nacional na música brasileira. Este tema norteou a realização de performance cênico-musical com o título supramencionado. Mostra como os discursos poéticos, as melodias e ritmos foram incluídos no roteiro cênico, resultando numa revisão histórico-crítica do papel da malandragem e do samba no desenvolvimento do sentido da identidade nacional no Brasil.

Domingos Caldas Barbosa: a problemática da transmissão

Dr. Manuel Veiga

Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-Graduação em Música

mvrvj@terra.com.br

Comunicação sobre a problemática em torno de Domingos Caldas Barbosa, vendo-o não como ponto de chegada a Portugal de influências étnicas brasileiras, mas, ao reverso, como ponto de partida para o que poderia ter sido sua contribuição à música popular brasileira. Relato de caso oriundo do **MM - dúvida** 4801 da Biblioteca Nacional de Lisboa, incluindo o complexo de implicações específicos da sua transmissão veiculada via Domingos Borges de Barros.

Dicionário da Música do Rio Grande do Norte

Maria Leide Câmara

Natal, RGN (instituição?)

leide.camara@digi.com.br

O Dicionário da Música do Rio Grande do Norte é resultado de cinco anos de pesquisa sobre a produção musical do RN, com registro fonográfico (discografia e musicografia) dos músicos potiguares desde o início do século até abril de 2000. O acervo arquivado no AMP - Acervo da Música Potiguar, contém 80% da memória musical do estado, incluindo a catalogação de 600 músicos, 3.128 discos, 11.395 títulos de música, além de discos, fitas cassete e de vídeo, fotografias, recortes de jornais, revistas, cartazes, livros e partituras.

Detalhes tão pequenos... Música como mediação na era da cultura de massa.

Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa

Universidade do Rio de Janeiro – Programa de Pós-Graduação em Música

mulhoa@unirio.br

Discussão do conceito de mediação proposto pelo antropólogo colombiano Jesus Martín-Barbero para o estudo da cultura de massa, como referencial para examinar a produção musical de Roberto Carlos. Assim como na telenovela, o “Rei” interpela o cotidiano familiar pela simulação de contato e pela retórica do direto. Essa configuração baseada no oral, no visual, e na aparência de proximidade introduz uma nova temporalidade social, onde a fragmentação, a repetição e os gêneros “mediam o tempo do capital e o tempo do cotidiano”. De um lado a estandardização, a reprodução em série capitalista, por baixo dela a repetição de um modelo, que trabalha a “variação de um idêntico ou a identidade de vários diversos”, como no conto popular, na canção com refrão, no melodrama, ou no relato de aventura. Nessa “estética de repetição”, o reconhecimento e a identificação são partes importantes do prazer e do valor desses bens simbólicos.

Cantores e compositores da música popular brasileira ou Da arte de comprar e vender autoria

Nilton Silva

Universidade do Rio de Janeiro – Filosofia e Ciências Sociais

nsantos@marlin.com.br

Comunicação problematiza a noção de autoria e de autor na música popular brasileira, através da análise da trajetória de cantores e compositores da música popular (Noel Rosa, Francisco Alves, Wilson Batista, Kid Morengueira e Ismael Silva). No contexto histórico, de virada para o século XX, a divulgação das músicas deixa de ser centrada apenas nas revistas teatrais passando para as rádios, com o início do processo de criação de ídolos populares fomentados pelos meios de comunicação da época. O estudo conclui com a indicação de possíveis desdobramentos da problemática da autoria a partir, em especial, da introdução de sofisticados recursos eletrônicos no universo musical que ampliam as fronteiras da discussão.

Lourival Cavalcanti: o mestre e a banda.

Paulo Marcelo Marcelino Cardoso

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

marcelo@ufrnet.br

Relato de pesquisa em andamento sobre a vida e obra do Mestre Lourival Cavalcanti. A partir de sua história de vida à frente da Banda de Música de Jardim do Seridó será realizada uma análise das relações que se travam no universo das Bandas de Música, percebendo como interagem seus atores e o significado das mesmas na região em que se inserem. A Banda de Música, que participa diretamente no cotidiano da cidade, seja em cerimônias de cunho sacro ou em eventos profanos, tem também desempenhado um papel educativo de relevância, tanto no que diz respeito à instrução musical de seus componentes (em sua maioria jovens aspirantes à carreira de músico), bem como no que diz respeito à disciplina e cidadania. Neste cenário se destaca a figura do Mestre Lourival Cavalcanti como um personagem fundamental na existência desta manifestação artística na Região.

Os ranchos carnavalescos: “cultura popular” no Rio de Janeiro do começo do século XX.

Renata de Sá Gonçalves

FCS – UFRJ

sarenata@bol.com.br

Partindo de análise dos ranchos carnavalescos busca-se uma compreensão sociológica da relação entre o cortejo/desfile e a cidade. Os ranchos tinham até 1894, quando Hilário Jovino funda o “Reis de Ouro”, caráter religioso e saíam em datas dos ciclos natalinos. O estudo investiga como os ranchos carnavalescos passam a se diferenciar dos ranchos de Reis, de procissões, cordões e blocos, e como se configuram, tendo a cidade como palco. São observados feixes de relações onde mediações e legitimações têm lugar, onde o “tempo linear datado” e o “tempo festivo cíclico” se combinam, revelando conexões entre atores sociais diversos, processos temporais distintos e (trans)formação da cidade.

Impressão musical na Bahia.

Dra. Sônia Maria Chada

Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-Graduação em Música

sonchada@ufba.br

A impressão regular de música na Bahia parece ser fenômeno das litografias e tipografias da segunda metade do século XIX. Coletar esse material disperso, estabelecer cronologias, estudá-lo à luz da crítica textual, classificá-lo, verificar contextos, enfim, problematizá-lo para a geração de estudos de vários tipos tem sido um dos projetos do Núcleo de Estudos Musicais e Musicológicos da Bahia (NEMUS). No estágio atual da pesquisa, a lista de impressores e de editores ainda é provisória, assim como persistem muitos problemas de datação. As numerosas variantes de nomes de litografias, tipografias e de editores foram agrupadas em mais de quarenta núcleos, por semelhança de nomes e de endereços. No entanto, o levantamento dos impressos musicais baianos está longe de esgotado, devendo continuar.

A música Evangélica e a Indústria Fonográfica no Brasil: anos 70 e 80.

Zilmar Rodrigues de Souza

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Escola de Música

zilmar@musica.ufrn.br

O trabalho analisa o mercado fonográfico evangélico no Brasil e conclui que o disco evangélico enquanto materialização sonora implicará em transformações da mentalidade evangélica e modificações das condições de produção, distribuição e consumo desse tipo de música. A música evangélica antes da década de 1980 apresentava vínculos muito tênues com o mercado e a indústria do disco. No entanto, a partir de 1990, novas denominações evangélicas passam a ter acesso aos veículos de comunicação e, a partir daí, dominam boa parte do mercado fonográfico evangélico. O mercado musical evangélico possuirá a partir de então, caráter monopolista e ecumênico, pois, mesmo as igrejas evangélicas possuindo pontos doutrinários divergentes, a música evangélica será, logo, um fator de unidade entre elas.

O choro em nova fronteira

Ms. Antonio Guerreiro de Faria Jr.

Universidade do Rio de Janeiro – Departamento de Música

guerreiro@radnet.com.br

O autor aborda, através das bases para a pesquisa musicológica lançadas por Mário de Andrade e Guerra-Peixe, novas propostas para uma reelaboração do Choro carioca, com base nas características melorrítmicas, harmônicas e formais do choro, já definidas através de uma abordagem analítica de constâncias melorrítmicas segundo categorizações propostas por Ernst Toch. Um levantamento das características harmônicas é delimitado através através da categorização proposta por Jean LaRue. São apontados também, com base na música popular de Guerra-Peixe, já gravada, novos caminhos harmônicos e novas possibilidades melódicas, rítmicas, harmônicas e mesmo formais.

O lirismo no samba

Cláudia Neiva de Matos

Universidade Federal Fluminense – Programa de Pós-Graduação em Letras

matosclaudia@alternex.com.br

Abordagem histórica e reflexão crítica sobre as formas de lirismo desenvolvidas pelo samba, com ênfase na produção carioca e no período “clássico” que vai dos anos 30 aos 50. Circunscrição e características sócio-culturais do chamado samba-canção, as quais estariam, segundo alguns especialistas, conectadas a matrizes estéticas geradas nas elites. A interação de dimensões e procedimentos poéticos, vocais e musicais na expressão da subjetividade. Observação, nas vertentes mais populares do discurso lírico do samba, das articulações entre as esferas da experiência individual e comunitária, projetando as questões psico-sentimentais num quadro de valores socialmente configurado.

A recepção da música romântica - música, letra e interpretação

Maurício Capistrano e Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa

Universidade do Rio de Janeiro – Programa de Pós-Graduação em Música

mulhoa@unirio.br e mmcapistrano@yahoo.com.br

O trabalho apresenta uma avaliação preliminar dos parâmetros funcionais de avaliações, feitas por 181 pessoas em julho de 2000, de canções amorosas. O termo genérico música romântica foi utilizado para solicitar a indicação de canções que na escuta dos respondentes se enquadrassem nessa denominação. O repertório encontrado aponta desde canções como “Luar do Sertão” do repertório seresteiro, “todas” de Herivelto Martins, “As rosas não falam” de Cartola até exemplos recentes como “Você é linda” de Caetano Veloso e “Morango do Nordeste” do grupo Karametade. Aos respondentes do questionário indagou-se também o que “na música”, “na letra” ou “na interpretação” contribuía para valorizar a canção escolhida. Uma análise de conteúdo desse material pretende apontar parâmetros musicais e um campo semântico de avaliação estética que poderão nortear uma interpretação da Música Romântica a partir da sua recepção.

A “mágica” no Rio de Janeiro (final do século XIX e primeiras décadas do século XX)

Dra. Vanda Lima Bellard Freire

Universidade Federal do Rio de Janeiro

jwfreire@ccard.com.br

A presente comunicação relata resultados parciais de duas pesquisas : “O Real Theatro de São João e o Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara” e “Ópera e música de salão no Rio de Janeiro oitocentista” (apoios UFRJ, CNPq, FUJB). Um dos objetos principais das pesquisas é a ópera e gêneros musicais correlatos, escritos e encenados no Rio de Janeiro, no período monárquico e nas primeiras décadas da república. A “mágica” é um gênero dramático-musical praticado no Rio de Janeiro no período abordado pela pesquisa. Contém componentes da ópera, da opereta, do teatro de revista, e alcança grande sucesso de público, com desdobramentos nos salões cariocas. Esteve esquecida pela literatura especializada, e vem sendo redescoberta e caracterizada pelas pesquisas acima referidas. Embora haja gêneros similares na Europa, os dados coletados até o momento apontam para peculiaridades significativas no Brasil. O gênero “mágica” vem sendo abordado, segundo critérios metodológicos apoiados, principalmente, nas óticas dialética e fenomenológica, buscando-se não só caracterizá-lo musicalmente, mas também em suas inserções na sociedade, segundo uma perspectiva da história social. Dados preliminares sistematizados delineiam características dramáticas e musicais básicas, bem como já permitem esboçar a importância do gênero como espaço de sínteses culturais diversas e de articulação de uma identidade musical brasileira. Sessão a que se destina o trabalho: Gêneros Musicais

Vaneira e vaneirão:

a derivação do gênero musical habanera e o surgimento da produção musical híbrida

Dra. Rose Marie Reis Agrifoglio

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Música

rrgarcia@terra.com.br

O estudo traz à tona diferentes componentes históricos, sociais e etnomusicológicos inerentes à trajetória da habanera no Rio Grande do Sul, mostrando a evolução e o surgimento de produções musicais híbridas que se consolidaram como gêneros independentes durante a segunda metade do século XX. A aquisição dessa autonomia na sintaxe do processo evolutivo a partir da análise de farto material musical coletado em pesquisa de campo mostra as etapas percorridas pelo gênero, sua bifurcação, suas especificidades, suas funções junto aos instrumentistas e ao público apreciador. A grande popularidade de que gozam a vaneira e o vaneirão no Rio Grande do Sul impulsionou o estudo privilegiando a pesquisa desses gêneros em primeiro lugar. O trabalho integra um projeto mais amplo de estudo da Fenomenologia da música brasileira onde outros gêneros são também aprofundados. O texto é ilustrado com exemplos transcritos de vaneiras e vaneirões folclóricos e também populares regionais (i.e. com autores conhecidos), considerando sua presença marcante na vivência gaúcha. Trata-se de um tema importante que mostra ainda caminhos metodológicos para demarcar parâmetros de aceitação de transcrições musicais como documentos fidedignos na avaliação do patrimônio cultural musical brasileiro.

Chorões de Goiás e maxixes de Porto Alegre no início do século XX:

a música brasileira de pernas pro ar

Samuel de Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Mestrando em Etnomusicologia

saxmuel@hotmail.com

As idéias esboçadas neste trabalho gravitarão em torno de duas gravações, as quais serão abordadas usando as lentes da Etnomusicologia. A primeira gravação foi feita pelo folclorista Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 1942, na ocasião da sua viagem a Goiás. O objetivo era documentar e gravar o folclore dos camponeses, o qual deveria estar em estado “puro”, sem “mistura” com outros gêneros: os folcloristas deveriam ir em busca da manifestação cultural “autêntica”. Entretanto, em vez de só encontrar violeiros tocando modas, alguns deles tocavam choro tão bem quanto os “chorões” cariocas. “Desapontado” com essa manifestação, Luiz Heitor constatou que o folclore “puro” estava acabando, por causa, em grande parte, da Rádio Nacional, que a essas alturas já chegava em todo território brasileiro. A segunda diz respeito a gravações de gêneros populares urbanos em Porto Alegre. A partir da primeira década do século XX surgiu a empresa fonográfica no Rio de Janeiro e quase que concomitante em Porto Alegre, contrariando a visão hegemônica. Algumas gravações parecem ser “maxixes”. A partir desses exemplos musicais tentarei levantar algumas questões. Até que ponto um gênero musical pode ser puro? Quando Luiz Heitor encontrou os violeiros de Goiás tocando choro, talvez um processo intrínseco das manifestações populares tenha ficado mais visível, o que assustou o nosso folclorista: quero sugerir que ainda hoje podemos encontrar esse discurso sobre a “pureza”. Por outro lado, a idéia da “difusão” das gravações cariocas pela Rádio Nacional também pode ser problematizada, pois mesmo antes disso já se encontravam maxixes sendo gravados em Porto-Alegre.

*Elton Medeiros e o samba carioca, um estudo de caso:
diálogos entre a acústica musical e a etnomusicologia*

Ulisses Amaral e Yahn Wagner

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Música

maestro_Amaral@hotmail.com e ywfmp@yahoo.com

A presente pesquisa tem como objetivo estabelecer relações entre os gêneros musicais e as particularidades estilísticas dos intérpretes. Para objetivar os caminhos do trabalho, surgiu a necessidade de um foco reducionista sobre o objeto intérprete, a saber, Elton Medeiros. Pretendemos, então, separar e analisar alguns fonogramas do mesmo através de procedimentos etnomusicológicos (análise de gênero, estilo e sócio-cultural) e de acústica musical (sonogramas e melogramas dentre outros). O propósito do trabalho consiste no estabelecimento de possíveis distinções entre os elementos que constituiriam um gênero e os que constituiriam um estilo interpretativo próprio, para uma tentativa de entender o grau de simbiose existente entre a consolidação de ambos. Para isto, torna-se necessário o entendimento das fronteiras entre gênero e estilo, entendimento este que será realizado através das análises acima citadas com olhar crítico do material bibliográfico. É cada vez mais visível a influência dos intérpretes na constituição e afirmação de gêneros musicais, assim como a influência dos gêneros sobre os estilos individuais dos intérpretes. Observando esta mútua relação de troca, nos questionamos então sobre a rotulação dos intérpretes em determinados gêneros. Será que Elton Medeiros se auto-denominaria sambista? Ou será que a sociedade observa um grau maior de troca de influências entre seu estilo e este gênero? Outro processo que deverá ser utilizado na presente pesquisa é o relato analítico do próprio objeto como forma de ampliar o campo de visão do trabalho, para que se aproxime de uma compreensão de um objeto maior, que é o samba carioca.

Gafieira: espaço de “dança social” e gênero musical.

Virna Virgínia Plastino e Emílio Domingos

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Departamento de Antropologia

virnapl@hotmail.com

Pretendemos com esse trabalho traçar um pequeno panorama sobre as principais gafieiras do Rio de Janeiro. Para isso, enfocaremos as mudanças musicais ocorridas nesses espaços de socialização, de “dança social”, onde se desenvolve um “gênero musical” específico. A exemplo, será mencionado o “samba de gafieira” e o “choro de gafieira”, sendo este último o nome dado por Pixinguinha a um “choro” com características singulares. Tentaremos problematizar a questão da gafieira enquanto um “gênero musical”. A primeira constatação é a de que o gênero gafieira se tornou mais abrangente, englobando outros gêneros musicais. Músicas do âmbito do “forró” e do “rock brasileiro” foram incorporadas ao repertório das orquestras de gafieira (pretendo discutir o porquê desta incorporação). Notadamente o repertório do “rock brasileiro” não é dançado na forma de par enlaçado, entretanto as orquestras de gafieira efetuam uma mudança musical (rítmica e melódica) que o possibilita. Outro ponto importante, diz respeito à formação dessas orquestras que nos anos 1920 receberam grande influência das big-bands e atualmente são compostas por um número reduzido de músicos. Diante disso, traçar a história social desses músicos a partir de suas trajetórias constitui uma questão central nesta pesquisa que, por meio de entrevistas, tentará dar conta das mudanças efetuadas na formação dessas orquestras, assim como do gênero musical em discussão.

Sessão Temática 6 Música Indígena das Terras Baixas da América do Sul

Reflexões a partir da etnografia da música dos índios Wauja

Ms. Acácio Tadeu de C. Piedade

Universidade Federal de Santa Catarina – Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

c2atcp@udesc.br

Nesta comunicação pretendo refletir sobre questões que surgem na elaboração da minha etnografia da música da sociedade indígena Wauja do alto Xingu. Pretendo condensá-las em torno de 2 tópicos principais: o primeiro envolve o complexo das flautas sagradas, xamanismo e mundo sobrenatural, sistema musical e musicalidade nativa, e portanto enfoca a cosmologia e sistemas simbólicos da cultura Wauja; o segundo tópico trata das relações dos Wauja com o mundo da sociedade envolvente, do pensamento Wauja sobre tradição e mudança, e as perspectivas na etnografia atual dos povos indígenas face aos interesses das sociedades estudadas, questões que resultam das dificuldades que se impuseram na pesquisa de campo. O objetivo mais geral desta comunicação é discutir estes dois temas de forma integrada, tendo como base os dados etnográficos de minha pesquisa entre os Wauja.

Música como caminho: aspectos da teoria musical Guarani

Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo

Universidade Federal de Santa Catarina – Museu Universitário

montardo@cfh.ufsc.br

Explora-se nesta comunicação aspectos do universo voco-sonoro guarani, desenvolvidos a partir da análise de dados de pesquisa etnográfica realizada entre os subgrupos Kaiová e Nhandeva do Mato Grosso do Sul. A comparação do material de minha pesquisa com o de outros pesquisadores de guarani, bem como com o de outros grupos tupi, sugere um sistema musical de amplitude maior. A ocorrência de deslizamentos nos significados dos termos usados denota, por um lado, o caráter polissêmico das palavras ligadas ao ritual e, por outro, indica tratar-se de fenômenos relacionados ao mesmo universo. *Mbaraka*, por exemplo, como veremos, pode tanto ser instrumento, quanto música ou ritual, dependendo do grupo. São tecidos comentários sobre as relações entre a música, a espacialidade e a cosmologia, pois, nos rituais, a música proporciona aos Guarani percorrer caminhos que os levam às aldeias divinas. Verifica-se que há ao mesmo tempo uma verticalidade nos caminhos e uma horizontalidade na localização destas aldeias.

Para uma antropologia da música Arara

Luís Fernando Hering Coelho

Universidade Federal de Santa Catarina – PPGAS

luiscoelho@bol.com.br

Apresentação de transcrições e propostas de análise da música vocal e instrumental (de aerofones) dos índios Arara (Caribe) do Pará. O material fonográfico que constituirá a base do trabalho consiste em gravações de campo feitas pelos pesquisadores Márnio Teixeira-Pinto e Jean-Pierre Estival, obtidas junto aos Arara principalmente na década de 1980 (parte do material recolhido por Estival está editada em CD pela Ocora-Radio France). A análise do material sonoro será feita à luz de etnografias destes e de outros autores, dentro de um horizonte mais amplo das pesquisas em música indígena nas terras baixas da América do Sul e da etnologia Caribe, contando com alguns dados que eu próprio pude obter em visita à aldeia arara do Laranjal entre maio e junho de 2002.

Ukitsapai - o 'ciúme/inveja' na música e nos rituais Wauja

Ms. Maria Ignez Cruz Mello

Universidade Federal de Santa Catarina – Doutoranda em Antropologia

mig@cfh.ufsc.br

Baseando-me em recente trabalho de campo entre os Wauja do alto Xingu, pretendo refletir sobre música, emoções e relações de gênero focalizando a performance dos rituais de *Iamurikuma* e da Festa do Pequi. Comentarei o universo conflitivo em que se dá a aquisição do conhecimento musical por parte das mulheres no *Iamurikuma*, partindo das conclusões de minha dissertação de mestrado de que há uma raiz comum, dada pelo discurso nativo e confirmada pela análise das estruturas musicais, para as canções do *Iamurikuma* e o repertório das flautas sagradas *Kawoka*. Há atualmente uma facção de flautistas que é contra as mulheres aprenderem um repertório que, segundo eles, é de posse dos homens, enquanto outro grupo argumenta que elas já o conheciam e cantavam antigamente, quando havia muito mais mulheres especialistas. Os músicos deste último grupo têm passado seus conhecimentos para as mulheres, mesmo sofrendo uma série de repreensões e ameaças veladas por parte da outra facção. Num segundo momento comentarei a relação dialógica que se estabelece entre os rituais já citados. Por tratarem basicamente da mesma temática e terem ocorrido na mesma época, pude observar provocações cantadas pelos homens em um ritual sendo respondidas pelas mulheres no outro, e vice-versa. É no momento do ritual que se criam condições privilegiadas para que homens e mulheres, de forma intensa e musical, tratem de questões importantes para os Wauja, como namoro e sexo, e de afetos fundamentais como o ciúme e a inveja.

A música dos Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos e sua inserção no mercado fonográfico

Ms. Kátia Maria B. Dallanhol

Universidade Federal de Santa Catarina – Colégio de Aplicação

katiabd@matrix.com.br

Este artigo apresenta as categorias musicais nativas *jeroky* e *jerojy*, denominações utilizadas pelos mbyá-guarani do Morro dos Cavalos para conceituar a música que realizam respectivamente no pátio de fora da *opy/casa* de reza e dentro da *opy*. Ressalta aspectos relacionados à composição das músicas e aos locais onde realizam a performance, aspectos que, por sua vez, interferem na forma do canto e da dança, bem como na utilização de determinados instrumentos musicais. O artigo focaliza preferencialmente o *jeroky*, procurando demonstrar como a resignificação dessa categoria possibilitou aos mbyá inserir sua música no mercado nacional. Neste estudo, busca-se compreender o interesse emergente desses indígenas em adentrar o mercado fonográfico nacional e o mundo do *show business*. Tudo leva a crer que essas novas posturas musicais construídas pelo grupo objetivam tanto a manutenção da identidade cultural quanto a obtenção de recursos materiais.

Música e identidade indígena na festa de Santo Alberto, Alto Rio Negro, AM.

Líliam Cristina da Silva Barros

Universidade Federal da Bahia – Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Música

lbarros@amazon.com.br

Esta pesquisa buscou compreender a identidade indígena manifesta no repertório das festas de santo que ocorrem no bairro da Praia na cidade de São Gabriel da Cachoeira, em meio a uma cultura do contato, cultivada pela convivência de frentes ideológicas ocidentais e tradicionais no contexto geopolítico da região, que possui população majoritariamente indígena apresentando grande diversidade étnica. Tal intento teve como suporte para a compreensão do fenômeno o tripé música, língua e etnia, que se entrelaça constituindo a base sobre a qual se forma a cultura do contato em São Gabriel da Cachoeira. Nas festas de santo, esta trindade é explicitada a partir de uma cerimônia própria da região, denominada *dabokuri*, que constitui fundamento sobre o qual está edificada a manifestação. Tais aspectos se refletem nos repertórios da manifestação, tendo como principal eixo definidor a língua que, além de sinal diacrítico de identidade, estabelece as fronteiras internas e externas da estrutura musical como um todo.

Os caçadores e a rádio:

do novo uso das mídias entre os índios Ayoréo do Chaco Boreal (Paraguai)

Dr. Jean-Pierre Estival

CNRS/Musée de l'Homme (Paris)

jean-pierre.estival@culture.gouv.fr

Os Ayoréo são um dos povos mais fascinantes do Chaco, e talvez das terras baixas da América do Sul. A música dos Ayoréo é única nos mundos sonoros indígenas: os três gêneros *jnusietigade* (canto romântico), *pocaningane* (canto de guerra), *enominone* (visão sonhada dos pajés) são cantados numa mesma estrutura formal, principalmente nas reuniões noturnas, onde os *jogasui* (famílias extensas) descansam, pondo em canções as relações dos homens entre eles (*pocaningane*, *jnusietigade*), e dos homens com os deuses (*enominone*). Os cantos tem o papel de pôr em público, numa forma poética e as vezes alusiva, as notícias e também os conflitos internos ao grupo ou entre os grupos (a violência Ayoréo é endógena e exógena). Desde o contato – muitas vezes seguido de confrontações armadas – da maioria dos seus grupos nas décadas 1950/70, os Ayoréo mudaram radicalmente de modo de vida, vivendo desde então na dependência das missões e do trabalho assalariado. Sem as possibilidades tradicionais de contato entre eles, pois vivem agora nas missões ou nos “barrios obreros” das pequenas cidades, os grupos usaram o rádio e as fitas cassetes gravadas para relacionar-se. Vistas pelos missionários e os patrões como uma mídia de aculturação, de integração na nova condição de trabalhador carente, o rádio HF e as fitas cassetes foram ao contrário usadas rapidamente pelos Ayoréo para cantar e contar, na língua deles, os problemas de hoje, e também as histórias de ontem. Assim, longe de ter sido convertido numa mídia de opressão, o gravador se tornou um meio de resistência.

Birui jiiibina ruana ñaite, “hoy la coca habla de canto”:

contribuição a uma antropologia da música entre os Uitoto-murui do rio Caraparaná, Amazônia colombiana.

Ms. Edmundo Pereira e Hermes Ortiz

Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional – Doutorado em Antropologia

edmundopereira@hotmail.com e

Entre os membros do grupo indígena usualmente conhecido como Uitoto, habitantes da região entre os médios rios Caquetá e Putumayo, o preparo e consumo rituais da coca e do tabaco tem lugar privilegiado. Estes inserem-se em um complexo de saberes e processos de transmissão de conhecimento que envolvem ações e condutas que perpassam as dimensões físicas e simbólicas tanto do trabalho diário nos roçados, quanto das reuniões noturnas, quando alguns dos homens do grupo sentam-se em local considerado como “sagrado”, usualmente denominado como *mambeadero*. Nestas reuniões, prepara-se e comparte-se, conversando ritualmente, o *mambe* – nome genérico para a coca já processada - e o *ambil* – pasta de tabaco com sal vegetal. O conhecimento, atualmente chamado de “tradicional”, compartilhado, especialmente nas rodas noturnas do *mambeadero*, abarca uma série de campos de saber que vão desde o reconhecimento da organização de parentesco, passando pelos processos de cura, a cosmologia e os princípios ético-morais nela apontados, a organização de *bailes* (festas rituais) e o aprendizado dos cantos a estes associados. De acordo com o envolvimento de um aprendiz, cada um desses campos pode se tornar uma “carreira”, um campo no qual se deseja tornar especialista. Nesse contexto, o aprendizado da música está estreitamente ligado às dinâmicas que regem o preparo e uso da coca e do tabaco e o processo de aquisição de conhecimento no *mambeadero*. A cosmologia associada à origem dos cantos e o processo como estes são aprendidos exemplificam esse fato, uma vez que estão imbricados com o aparecimento dos *bailes*, das *malocas* e do próprio criador, *Jata Yoema*. Neste trabalho, busco apresentar dados iniciais dentro de um projeto de mapeamento da musicológica (Bastos, 1999) uitoto e do registro de parte de seu repertório de cantos. Trabalhando com Hermes Ortiz, reconhecido ao longo do rio Caraparaná como um excelente cantor, procurei apontar dados sobre a origem mítica dos cantos e o modo como esse conhecimento associado à coca é transmitido.

Os sons do povo invisível

Dra. Maria Augusta Callado

Universidade Federal de Goiás – Escola de Música

saloma@ih.com.br

Este trabalho refere-se ao canto e aos instrumentos musicais de um reduzido grupo *avá-canoeiro* localizado no Estado de Goiás, massacrado entre 1967 e 1969, quando teriam sobrevivido vinte índios. Hoje restam quatro adultos e duas crianças. Os *Awã*, povo nômade que não se deixa ver, mas cuja presença é percebida, são denominados pelos moradores da região, *povo invisível*. Mesmo em fuga, mesmo invisíveis, mantiveram os seus costumes, ritos e cantos. O sistema musical empregado pelos Avá apresenta microtons que escapam ao nosso sistema temperado. Entre os quatro adultos contatados em 1983, havia duas mulheres mais velhas e um casal jovem. Para a sustentação da representação mágico-religiosa e a preservação do sistema de crenças sustentado pelo sistema de práticas, as índias mais velhas Matcha e Nakwatcha, lançaram por terra a imutabilidade de suas leis e subverteram as normas das práticas religiosas. Nestas condições assumiram os encargos dos serviços sagrados, modificando assim princípios rígidos que vedavam às mulheres a participação nos rituais ou mesmo ouvirem o som da flauta sagrada. Assumiram a função ritualística, reservada ao homem, para preservar o caráter simbólico, essência da existência e resistência deste grupo. Apresentamos neste trabalho o canto de cura na voz da índia Matcha, a linha melódica do *Iguêgue* (flauta), e o surpreendente instrumento de corda *Movokap* (monocórdio), construído do tronco da árvore tamboril (*Enterolobium maximum*), encordado com uma única corda de tripa de macaco que produz os harmônicos do som fundamental.

Manifestações musicais no Tolê dos índios Fulni-ô

Ms. Romério Zeferino

Universidade Federal de Campina Grande- Pós-Graduação em Sociologia

rogeriohc@bol.com.br e rhznascimento@bol.com.br

Os índios Fulni-ô, antigos moradores no sertão pernambucano do Nordeste brasileiro, têm procurado de diversas formas conviver com os diferentes modos de dominação cultural e econômica presentes na sociedade contemporânea. Os mecanismos de defesa podem ser percebidos dentro de um arcabouço cultural contidos entre os Fulni-ô. Todavia, buscamos nos aspectos musicais manifestos dentro do Tolê Fulni-ô algumas respostas que apontem para uma particularidade étnica do grupo. Para chegarmos a tais respostas, nos propomos a abordar: a) algumas vertentes etnomusicológicas e antropológicas que lidem com o fazer musical e com alguns conceitos de grupos étnicos, respectivamente; b) os aspectos da vida Fulni-ô, enfatizando suas histórias internas e com a sociedade envolvente; c) a importância da organização social para a realização deste evento no que diz respeito à conduta dos próprios Fulni-ô como também da conduta dos membros do Tolê; d) e, sobretudo, o Tolê Fulni-ô nos seus aspectos musicais. Com isto, podemos constatar na conclusão que a música contida no Tolê expressa toda uma especificidade na identidade étnica dos Fulni-ô e também funciona como um elo de comunicação com outras sociedades. Isto quer dizer que ao mesmo tempo em que a música possui códigos gramaticais próprios do grupo, interligados a toda uma rede social Fulni-ô, ela constrói limites com as demais sociedades que não fazem parte do seu contexto étnico, sendo estes limites percebidos através da própria estrutura musical e do contexto social presentes no Tolê.

Sessão Temática 7 – Escolas de música, ideologias da arte e etnomusicologia

Coordenação: Ms. José Alberto Salgado e Silva (UNIRIO)

Dr^a Rosângela Pereira Tugny (UFMG)

Nação Erê: o maracatu de baque-virado no processo de arte-educação

Cristiane Maria Silva

Universidade Federal de Pernambuco – Núcleo de Etnomusicologia

chrisnolasco@bol.com.br

A presente pesquisa se propõe ao estudo da contribuição do maracatu de baque-virado no processo de arte-educação de crianças e adolescentes da Organização Não Governamental “CEPOMA” – Centro de Educação Popular Maílde Araújo, localizado no bairro de Brasília Teimosa, Recife, Pernambuco. Tal estudo se dá através do seu grupo de maracatu infantil “Nação Erê”, formado exclusivamente por crianças de 3 a 13 anos. Entende-se por maracatu, o cortejo carnavalesco de Pernambuco, originário das coroações dos reis e rainhas negros do Congo, de dança marcada por instrumentos de percussão, e que contém fortes elementos místicos relacionados ao candomblé. Estão presentes neste trabalho de investigação: questionamentos acerca da relação existente entre Educação Popular, o maracatu e sua utilização enquanto recurso pedagógico, bem como concepções extraídas das vivências das crianças e adolescentes sobre este tema. A pesquisa também contempla a análise da dinâmica do processo de alfabetização através da música de maracatu oferecido às crianças do grupo Nação Erê, verificando, através do método etnográfico o processo de ensino-aprendizagem vivenciado na referida ONG. A investigação mostrou que de fato o maracatu exerce um poderoso papel enquanto agente facilitador no processo de educação, beneficiando o desenvolvimento sócio cultural dos alunos.

Pluralidade musical e academia

Dra. Elba Braga Ramalho

Universidade Estadual do Ceará – Departamento de Música

elba@secrel.com.br

A pluralidade musical que nos cerca cresce em descompasso aos instrumentos teóricos de que as instituições de ensino dispõem para entendê-la. Vários autores têm sido unânimes na assertiva de que esse descompasso se revela, claramente, em razão da ideologia dominante do mundo burguês do século XIX ainda prevalente nas diretrizes da maioria das escolas de formação musical. Ideologia segundo a qual a música é pensada e analisada como entidade autônoma; em que critérios como autenticidade e genialidade criadora continuam prevalecendo. Recentes estudos no campo da Musicologia vêm possibilitando a ampliação de horizontes no que diz respeito ao entendimento da pluralidade musical, apontando critérios outros para avaliá-la como alternativa àqueles oriundos da música de concerto ocidental. Discorrer sobre a relação entre perfil dos alunos, projeto de curso e demandas sociais é o que se pretende nesta comunicação, uma vez que se processa a reformulação curricular das instituições de ensino superior no Brasil. Um projeto político-pedagógico atualizado deve apontar para a reflexão ampliada que inclua ferramentas possíveis a uma abordagem diferenciada para a cultura musical plural.

Homogeneidade e singularidade na formação de músicos

Dra. Elizabeth Travassos

Universidade do Rio de Janeiro – Programa de Pós-Graduação em Música

etravas@alternex.com.br

A tensão entre as duas orientações ideológicas características do individualismo moderno, tal como as identificou o sociólogo Georg Simmel (no ensaio intitulado “Freedom and the individual”), manifesta-se de diversas formas nos mundos artísticos e musicais. Mais especificamente, manifesta-se em discursos e práticas dos agentes ocupando diversas posições nas instituições destinadas a formar músicos (professores, dirigentes, alunos), bem como em aspectos da organização interna dessas instituições. De um lado, há a orientação de matriz iluminista, sustentada na crença na igualdade de todos os homens – igualdade de direitos, mas também de capacidades. De outro lado, há a orientação romântica, que acentua a singularidade de cada ser individual. Evidências da permanência dessa tensão em escolas de música contemporâneas são dadas pela força do ideário do talento, que institui e naturaliza as diferenças entre indivíduos, convivendo com procedimentos de homogeneização, tais como testes de habilidade específica para ingresso em cursos de nível superior. Nesta comunicação, analiso a hierarquização de carreiras – observável nas diferenças de nível entre os testes para ingresso nos diferentes cursos de música – nos termos daquela tensão entre as orientações da ideologia individualista. Os dados empíricos provêm da pesquisa que desenvolvo sobre os estudantes de música da Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO).

Uma reflexão sobre práticas musicais e etnomusicologia na universidade

Ms. José Alberto Salgado e Silva

Universidade do Rio de Janeiro – Doutorando em Música

zeal@openlink.com.br e josealberto.zeal@uol.com.br

Ao tomar a diversidade estética como referencial para pensar a produção contemporânea de músicas, reconhecemos a impossibilidade de representar, na formalização do currículo, um consenso sobre o que se deve estudar. Um curso universitário de “Música” é, entre outras coisas, lugar de encontro e conflito entre sujeitos comprometidos com experiências e estéticas musicais diversas. Na estruturação desses cursos, as competências e ideologias que predominam entre os docentes aparecem como fatores determinantes na seleção de conteúdos. Retomando questões sobre hierarquia de repertórios (E. Travassos), acesso à arte (M. Penna) e diálogo entre culturas (P. Freire), pergunta-se: quais são os pontos que chamam a atenção dos etnomusicólogos, na atividade musical universitária? Como se pode, com perspectivas e práticas da etnomusicologia, interagir nesse contexto? Como estão configuradas hoje as relações entre etnomusicologia e prática musical, na universidade?

Relato de experiência: projeto piloto do currículo integrado do curso de Música da Universidade Estadual de Londrina.

Ms. Magali Oliveira Kleber

Universidade Estadual de Londrina – Departamento de Música

makleber@sercomtel.com.br

Esta apresentação tem o objetivo de relatar a experiência do Projeto Piloto do Currículo Integrado do Curso de Música da Universidade Estadual de Londrina – UEL – ocorrida em 2001/2002 e desenvolvida pelo Colegiado do Curso. O objetivo foi proporcionar uma vivência com vistas à construção de um novo Projeto Político-Pedagógico, cuja proposta educativa fosse centrada na relação dialógica aluno-professor, considerando o contexto dos mesmos. Objetivou-se, também, a vivência de uma experiência pedagógica que não fragmentasse o conhecimento musical e facilitasse a compreensão crítica e reflexiva da realidade. O planejamento do currículo integrado foi baseado nos autores Hernandez (1998) e Jurjo T. Santomé (1998) os quais propõem o desenvolvimento do currículo através da metodologia de Projetos de Trabalho. Utilizou-se, ainda, na elaboração do Projeto Piloto, a classificação dos campos curriculares proposta por Sonia Ribeiro (1999). A implementação do Projeto Piloto propunha uma experiência que propiciasse: 1) a integração dos conhecimentos abordados, tendo o aluno como condutor de seu processo de construção do conhecimento; 2) uma metodologia problematizadora; 3) o planejamento e execução das atividades de ensino, pesquisa e extensão relacionados com a prática social; 4) um fazer musical reflexivo, artístico e crítico. Os registros das apresentações dos trabalhos dos alunos foram realizados em vídeo e na forma de relatórios elaborados por eles. Os relatos apresentados indicam uma vivência significativa no processo de desenvolvimento e apresentação dos Projetos de Trabalho. Nesta etapa, um dos aspectos relevantes dessa experiência foi possibilitar vãos aos estudantes, estimulados por suas próprias escolhas. A crença é que as tomadas de decisões conferem um outro peso para os caminhos trilhados, constituindo-se em uma base para a construção de uma autonomia existencial.

Música nas escolas X escolas de música

Dra. Maura Penna

Universidade Federal da Paraíba – Departamento de Música

m_penna@zaz.com.br

Ao se discutir a música nas escolas públicas de educação fundamental, esbarramos em problemas que refletem a concepção dominante de seu ensino – o modelo conservatorial, que privilegia o padrão da música erudita, a música “notada” e a técnica instrumental. A grande presença da música na vida cotidiana contrasta com a restrita presença, na escola pública, de professores com formação na área, que tendem a preferir atuar em escolas de música, como revelam dados de pesquisa de campo junto aos professores responsáveis pelas aulas de Arte nas redes públicas da Grande João Pessoa/PB. Neste universo, é bastante elevado o índice de professores com formação em Educação Artística, muitos dos quais com experiências musicais em espaços diversificados e marcante envolvimento com a música popular, mas extremamente reduzido o número de professores com habilitação em música, evidenciando que o ensino formal de música não está sendo capaz de estabelecer relações com essas experiências de vida. Contradições também são encontradas nos Parâmetros Curriculares Nacionais para Arte, que configuram uma orientação oficial para a prática pedagógica: a proposta de música aponta para a consideração da vivência do aluno e da multiplicidade de manifestações musicais, enquanto a fundamentação teórica revela uma concepção de arte com marcas românticas. Assim, a predominância – inclusive nos cursos de formação do professor – do modelo conservatorial dificulta a construção de um ensino de música de maior alcance social, capaz de atuar para a democratização no acesso à arte, através da ampliação do universo artístico-musical do aluno, partindo de sua vivência cultural.

Sobre o ensino de música nas universidades brasileiras.

Dra. Mércia Pinto

Universidade de Brasília – Departamento de Música

mercia@yawl.com.br

O texto aponta dificuldades com as quais professores/pesquisadores/intérpretes e instituições de ensino de música se confrontam na pós-modernidade; currículos baseado em valores do passado, existência concreta de uma infinidade de fazeres musicais que a academia não está acostumada a tematizar como objeto de estudo e falta de formação profissional para enfrentar as demandas de um mercado de trabalho cada vez mais diversificado.

Uma análise do “Motet em ré menor” de Gilberto Mendes

Taís Helena Palhares

Departamento de Artes – UFMT

taishp@terra.com.br e tais.helena@terra.com.br

Este trabalho apresenta uma análise formal e ideológica da obra “Motet em ré menor”, mais conhecida como “Beba Coca-Cola”, do compositor brasileiro Gilberto Mendes, composta em 1966. É uma peça para coro a quatro partes, e tem como texto o poema concreto de Décio Pignatari criado em 1957, e pretendeu ser um antijingle da bebida que dá o nome à obra. Através da análise formal da obra “Motet em ré menor” foi possível identificar características muito próximas ao moteto do século XIII, caracterizado como uma peça de música coral polifônica. Ideologicamente, o moteto apareceu como uma forma de contestação burguesa, num período onde a nascente burguesia lutava pelos seus direitos indo contra a dominação do sistema feudal. No “Motet em ré menor” observa-se o uso do tenor como voz principal, a divisão da obra em quatro seções distintas e definidas pelo tratamento dado ao poema pelo compositor, e a utilização de modelos rítmicos fixos. Caracteriza-se pela repetida sucessão do poema sem a última palavra do mesmo, tendo como princípio apenas cinco notas cantadas. Além disso, há uma repetição de blocos de seis compassos de duração determinada durante toda a obra. Constatou-se que a forma musical está estreitamente relacionada com a forma de estruturação do poema. A análise ideológica desta obra identificou uma oposição à cultura dominante, representada pelo capitalismo “burguês”. Ou seja, Gilberto Mendes utiliza, para se opor à dominação “burguesa”, da forma musical utilizada por esta mesma “burguesia” no século XIII para se opor à dominação do sistema feudal. Desta forma, observa-se que uma forma antiga utilizada a favor de uma determinada classe social no momento de sua criação adquire uma nova conotação quando usada em oposição à mesma classe que a criou. Caracterizou-se a obra como sendo polifônica, poli-língua e, possivelmente, como politextual.

Sessão Temática 8 – O tradicional mundo dos hits, a world music no mundo dos clássicos: esquizofonias do terceiro milênio.

Coordenação: Dr^a Heloisa de Araújo Duarte Valente (UNISANTOS)

Ensaio sobre as criações e recriações da música japonesa no Brasil

Ms. Alice Lumi Satomi

Universidade Federal da Paraíba – Departamento de Música

lumi@funape.ufpb.br

Neste centenário do disco no Brasil, tentarei fornecer uma amostra da produção fonográfica decorrente dos 94 anos da imigração japonesa no país. Para tal foram selecionadas quatro obras instrumentais de compositores com formação acadêmica ocidental que empregam elementos da música tradicional japonesa – principalmente, os seus instrumentos. À guisa de classificação teríamos dois grupos: composições anteriores e posteriores aos anos 80. No primeiro grupo se enquadrariam composições de Ken-ichi Yamakawa e Tsuna Iwami com teor camerístico, ou acústico, utilizando instrumentos tradicionais japoneses aliados aos tradicionais europeus. E no segundo grupo Mário Lima Assis Brasil e Danilo Tomic que empregam a técnica mista acoplando sons sintetizados ao dos instrumentos tradicionais japoneses. Os CDs destes dois compositores já são distribuídos em lojas na categoria ‘música étnica’ ou ‘new age’. Em uma breve apreciação das obras nota-se que não há evidências que revelem características do solo onde foram concebidas. No caso do primeiro grupo tratam-se de compositores radicados no Brasil em fase adulta, que talvez teriam a mesma atitude se continuassem vivendo no Japão. No segundo grupo observa-se a busca de inserção em uma categoria do mercado internacional fonográfico. Enquanto em outras expressões artísticas tais como a literatura, cinema, artes plásticas e cênicas há evidências do contato cultural – em grupo de haikaistas, nos filmes de Tizuka Yamazaki, na direção cênica de Antunes Filho entre outros – a música parece resistir. Apesar dessa falta de intersecção musical creio que a conduta menos rígida e hierarquizada diante da música é que pode revelar o lado brasileiro dessas ‘criações’ e/ou ‘recriações’ merecendo um aprofundamento em estudo posterior. A ênfase maior na interpretação do que na composição no cenário nipo-brasileiro reforçaria a assertiva de que música e religião constituem o último reduto que pode sofrer transformações no caso de culturas transplantadas.

Esquizmogenesisismo e esquizofonia: a industrialização global de música popular Brasileira

Jack Bishop

University of California at Los Angeles (EUA) – Departamento de Etnomusicologia

jfb@ucla.edu

Desde os primeiros anos do século vinte, a disseminação da música tradicional do Brasil através de grandes conglomerados de mídia e redes de distribuição internacional, teve um papel muito interessante no desenvolvimento da música brasileira. Esse relacionamento constrói uma dinâmica de dominação-submissão entre os países de economia dominante e as nações com menos poder. Essa dinâmica de *esquizmogenesisismo*, como foi nomeada pelo antropólogo Gregory Bateson, oferece uma perspectiva interessante de estudo do uso do som através de fronteiras culturais no mercado global. Se *esquizofonia* indica a separação do som da sua origem, e *esquizmogenesisismo* é a dinâmica criada pela distribuição desse som no nível global pelos conglomerados de mídia, então temos que fazer uma pergunta: como a dinâmica do *esquizmogenesisismo* tem afetado o produto *esquizofônico*? Esta pergunta pode ser desdobrada nas seguintes: 1) Como a indústria da música afeta a produção de música tradicional brasileira? 2) Como a música é usada para projetar a identidade brasileira pela mídia global? 3) Como a música é usada para representar autenticidade nos filmes e gravações internacionais? 4) Como o som é usado pelos músicos para construção, asserção, e manutenção das identidades culturais e/ou pessoais? e 5) Quem decide, ou controla, qual música será distribuída pela rede global? Um século depois da famosa Casa Edison e os trabalhos de Fred Figner, esse estudo examina esse fenômeno através dos anos e procura obter respostas para essas perguntas.

O samba-de-roda do SembaGota entre tradição e contemporaneidade

Ms. Katarina Doring

Universidade do Estado da Bahia – UNEB - Departamento de Educação

katharina@atarde.com.br

O grupo SembaGota é um dos poucos trabalhos musicais atualmente na Bahia que se inserem no contexto do «autoconhecimento», termo cunhado pelo etnomusicólogo John Murphy e aplicado à banda Mestre Ambrósio e outras bandas que surgiram a partir do manguê beat, e que pesquisam tradições culturais regionais, na busca de uma linguagem musical contemporânea. O movimento manguê beat em Recife, assim como a chamada “nova cena pernambucana”, teve pouca repercussão nos últimos anos na vida musical de Salvador, que estava passando por um processo de comercialização de estilos musicais, chamados «axé-music» e «pagode», absorvendo os talentos mais críticos e criativos da cidade. Influenciado entre outros pela inovação pernambucana, o SembaGota percebeu o vazio na criação musical baiana e questionou a degradação e difamação da cultura e música afro-baiana na mídia e no mercado. O grupo resolveu criar uma nova expressão musical para tradições musicais fortes da Bahia como o samba-de-roda e de-viola em combinação com ritmos, timbres e temáticas da religião e cultura afro-brasileiras. Quero apresentar história e contexto cultural e musical dos componentes do SembaGota que na sua maioria são sacerdotes do candomblé ou músicos com longa experiência e prática nas tradições musicais regionais, e discutir como eles fazem suas escolhas e tomam suas decisões entre o objetivo de preservar e respeitar as tradições e a necessidade e vontade de elaborar arranjos e linguagens musicais contemporâneos.

O PercPan e a world music

Nana Marianne Zeh

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Doutoranda em Comunicação

Nana@rio-production.de

No meu trabalho pretendo analisar o festival de percussão PercPan que acontece há nove anos. Analisar o evento, sua história e sua programação, que mescla grupos de percussão, grandes artistas da música popular brasileira e astros internacionais. Neste festival se apresentam vários grupos distintos, sendo que apenas poucos deles são específicos de percussão. Há também grupos folclóricos com músicas tradicionais e músicos populares apresentando um espetáculo especial para o evento. Os artistas nacionais e internacionais que participam deste festival são os mesmos que estão presentes nos programas de muitos festivais de world music na Europa. Pretendo comparar festivais de world music na Europa com o PercPan e mostrar os paralelos e as diferenças entre eles, discutindo também o conceito da chamada world music. Serão discutidos o objetivo do PercPan e seu valor para o cenário musical brasileiro, especialmente Salvador e Recife, os atuais locais do festival. Analisando a motivação do festival quero discutir a influência da globalização na revalorização do "local" e também questões como autenticidade e identidade cultural. Existe um medo da perda de identidade cultural frente à homogeneização global. Porém existe também uma mudança da posição histórica e privilegiada da música do *mainstream* frente uma "etnificação" da música que vem junto com uma redefinição das relações com outras culturas. O tradicional entra na música pop, criando assim uma linguagem contemporânea. Serão os festivais desse tipo incentivadores da procura de uma identidade musical própria, ou uma deformação de manifestações culturais pela simplificação nas apresentações de grupos tradicionais?

The schizophrenic world of samba

Ms. Olli Reijonen

The University of Helsinki, Department of Musicology

olli.reijonen@helsinki.fi

When any music of an oral tradition is lost from its original social and cultural environment it will lose its internal representation. This is mainly because of two reasons. First of all the music does not include its technical and social background information. Without this information the internal rules which give shape for the music are lost. When the new listener does not know them, he can not grasp the depths of the music. Secondly when the music is perceived in a foreign cultural environment the original cognition will be twisted. The composition of the music falls apart into independent fragments which do not have anymore logical connections. Because of this the music is often reshaped to a new form within the rules of the adapting society still with the name partly or completely of its original form. This has happened for samba also. Reforming has started already in Brazil. One example of this is Ary Barroso's *Aquarela do Brasil*, which quite precisely seems to be based on rhythmical phrases of the early tradition of the Portela samba school. When the journey of the samba goes longer to other countries and cultures, to Europe and even further, this phenomenon of reshaping even accelerates and new music forms which still are called samba get birth. Early *Pelo Telefone* and later *Deixa Falar* based samba had given inspiration for many new music forms still carrying the label of samba. The aim of this paper is to study the phenomenon of reshaping of these nomadic forms of Brazilian samba in Europe.

Sessão Temática 9 – Músicas tradicionais e patrimônio imaterial

Coordenação: Dr^a Elizabeth Travassos (UNIRIO) e Dr^a Letícia Vianna (FUNARTE – Museu Edison Carneiro)

Sons do Cerrado

Ms. Andréa Luísa de Oliveira Teixeira

Universidade Católica de Goiás – Escola de Música e Artes Cênicas;

Instituto do Trópico Sub-Úmido – Centro de Folclore e História Cultural

andreate@terra.com.br

A Universidade Católica de Goiás e o Instituto do Trópico Sub-Úmido abraçaram, no ano de 2000, um projeto chamado “Sons do Cerrado”, cujo princípio é registrar em CD as músicas das manifestações folclóricas de toda a região do bioma cerrado, que abrange, em 2.000.000 de Km², as regiões dos Estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso do Sul, Distrito Federal, leste do Mato Grosso, sul do Piauí, sul do Maranhão, parte de Minas Gerais e oeste da Bahia. Foram lançados 5 volumes de CD’s em março deste ano de 2002 e pretendemos realizar um projeto com mais de 50 (cinquenta) volumes, divididos em “registro”, “regional” e “releitura”. A primeira idéia do projeto nasceu em 1998, quando pesquisávamos um grupo de folia de reis no oeste da Bahia para minha dissertação de mestrado. A folia continha aspectos muito particulares. Durante os dias 31 de dezembro a 6 de janeiro, pudemos observar mais de vinte grupos na região, onde comecei a gravar em aparelho digital as manifestações. Destas pesquisas, nasceu a vontade e a necessidade de começarmos a repassar aquele conhecimento para outras pessoas interessadas no mesmo tema. A própria dinâmica da cultura vai dando rumos diferentes para a manifestação folclórica. Nossa proposta é salvaguardar os diversos valores culturais existentes neste bioma.

“Tava com a fita vermelha”: reflexões sobre registro sonoro e patrimônio imaterial a partir de experiência realizada no médio vale do rio Jequitinhonha, Minas Gerais

Ms. Edmundo Pereira e Coral Trovadores do Vale, Araçuaí, MG

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Doutorando em Antropologia no Museu Nacional

edmundopereira@hotmail.com

Neste trabalho, pretendo apresentar um primeiro mapeamento do repertório de “cantigas” registrado no entorno da cidade de Araçuaí, médio vale Jequitinhonha, entre dezembro de 1999 e janeiro de 2000, apontando: uma primeira organização de parte desse repertório; problemas encontrados no exercício de classificação dessas cantigas (rodas, benditos, cantos de louvor de anjo, batuques, folias), especialmente no modo como algumas apareciam em diversos contextos; a relação estabelecida com o Coral Trovadores do Vale, com quem se organizou em parceria todas as viagens realizadas, sempre contando com alguém do Coral como membro da equipe de pesquisa. O trabalho visava, principalmente, contribuir para o enriquecimento do repertório do Coral, e iniciar um registro sonoro da musicalidade presente na região. A partir dessa experiência, gostaria de recuperar alguns dos pontos que compõem as discussões atuais em torno do aparecimento, dentro das políticas patrimoniais, da idéia de “patrimônio imaterial”, em especial da categoria “registro” como instrumento dentro do processo legal de reconhecimento desse patrimônio. Toda a reflexão tem início a partir de situação vivida com Dona Blandina, 70 anos, membro do Coral, quando esta cantava um *canto de louvor de anjo* enquanto tomávamos café da manhã, nós e alguns membros do Trovadores do Vale, durante viagem deste a Belo Horizonte. Esse canto, ensinado pela própria Blandina para o pessoal do Coral na década de 1970, desde então fazendo parte de seu repertório, aparece gravado em disco de 1984 (“Ainda bem não cheguei”. Coral Trovadores do Vale). Neste, em uma das estrofes desse *canto de louvor*, o Coral canta a seguinte quadra: “Na barretina vermelha, / na barretina vermelha / Olha a saudade na praça, / olha a saudade na praça”. Essa mesma parte seria cantada por Blandina, naquela manhã, da seguinte forma: “Tava com a fita vermelha, / tava com a fita vermelha / Olha a saudade na praça, / olha a saudade na praça”. No mesmo momento, os presentes a corrigiriam dizendo estar “errado”, que no “disco era de outro jeito”, cantando, então, o verso conforme fora gravado.

Pixurum: o canto no trabalho comunitário

Cristina Rolim Wolffenbüttel

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

cwolffen@zaz.com.br

Nas suas origens, o pixurum, praticado pelos índios guaranis dos Sete Povos das Missões, era denominado de mutirão e caracterizava-se pela ajuda mútua de amigos e vizinhos para a realização de uma tarefa, reunindo várias pessoas, as quais, com as enxadas nas mãos, limpavam todo o terreno. Em muitas localidades, após o término da limpeza, o dono das terras oferecia uma espécie de “festa”, com comidas, bebidas e música. Esta festividade constituía-se numa espécie de “agradecimento” às pessoas que auxiliaram no trabalho de limpeza do local, deixando-o pronto para o plantio. Inclusive, ao longo da cantoria, os homens cantavam versos nos quais solicitavam o oferecimento de bebida. Hoje em dia, o pixurum tem um caráter predominantemente solidário e, assim sendo, gratuito, em prol de um amigo ou vizinho da localidade. Este trabalho estende-se às roças, plantações, colheitas e, de acordo com a região, até à derrubada das matas de Acácia, como acontece na região montenegrina (Estado do Rio Grande do Sul). Durante pesquisas desenvolvidas junto às comunidades de Serra Velha, Vapor Velho, Muda Boi (projeto “A Música na Região de Montenegro”, cujo resultado foi publicado com o apoio financeiro da COPEL - Companhia Petroquímica do Sul, co-edição da FUNDARTE e Editora Mercado Aberto) e Rincão de São Bento (pesquisa realizada com a colaboração de João Ires Carvalho da Cruz, aluno da FUNDARTE), o pixurum pode ser encontrado de uma maneira muito semelhante à tradicionalmente conhecida, apresentando seu principal aspecto de reunião de homens que realizam o trabalho de capina na roça, coletivamente, conforme os preceitos tradicionais. Este pixurum congrega, normalmente, em torno de vinte homens que, com as enxadas nas mãos, limpam todo o terreno. As canções presentes nesta manifestação, assunto principal deste trabalho, caracterizam-se pela entonação de cânticos - os quais os pixuruseiros desta localidade denominam “cabriúva” - acompanhando o trabalho de capina. Durante todo o tempo em que estão trabalhando, os homens cantam algumas canções apropriadas à atividade, auxiliando a regular os movimentos corporais com as enxadas.

Música e ritual: articulações simbólicas na dimensão salvífica da sentinela do Cariri

Ms. Ewelter de Siqueira e Rocha

Universidade Estadual do Ceará – Departamento de Artes

ewelter@matrix.com.br

O presente estudo é dedicado à compreensão da função desempenhada pela música enquanto componente do rito mortuário do Cariri (Ceará), a sentinela. Em função da pesquisa etnográfica, constatamos que a percepção nativa do papel da música na sentinela está diretamente relacionada à compreensão da dinâmica de salvação instaurada por ocasião do rito em cada um dos seus momentos constitutivos. Portanto, a seleção dos referenciais teóricos fez-se em função da necessidade de implementarmos em nosso estudo uma abordagem analítica que mantivesse os domínios da música e da religião submetidos a uma integração ritual. Foi condição essencial à realização desta pesquisa a investigação da importância da sentinela no contexto cultural do Cariri e o conhecimento das relações entre vida e morte presentes no simbolismo religioso empreendido pela cultura local. Assim, em nosso percurso metodológico, obedecemos à seguinte seqüência: compreensão da visão de mundo e dos principais elementos constitutivos do credo religioso caririense; a compreensão da percepção nativa acerca da morte; as funções da sentinela na cultura; e as funções da música como componente do rito mortuário. Procurando equilibrar as posturas *êmico-ético* no percurso da investigação, partindo da exegese nativa acerca do emprego da música no rito, verificamos a existência de uma hierarquia entre os benditos, o que nos motivou formular uma argumentação preliminar que justificasse os critérios que regulamentam a ordenação hierárquica. Reservamos ainda um espaço para uma reflexão acerca da postura da Igreja Católica do contexto urbano em relação ao repertório estudado, veiculando algumas hipóteses que justifiquem a conotação “de terror” atribuída ao bendito fúnebre.

Cantorias, identidades e fronteiras:

reflexões preliminares de um estudo de caso sobre música em Florianópolis

Glauber Aquiles Sezerino e Rita de Cácia Oenning da Silva

Centro de Artes – Departamento de Ciências Humanas / FACVEST – Lages e Unisul

c6gas@pobox.udesc.br e so_vagabundo@yahoo.com

Este trabalho constitui uma reflexão, baseada em pesquisa de campo, sobre a atuação de grupos musicais "tradicionais" do sul da Ilha de Santa Catarina. A pesquisa teve como objetivo observar essas manifestações, procurando entender o contexto local em que estavam inseridas, bem como pensar o processo de transformação imposto às comunidades locais do sul da Ilha pelo turismo acelerado e conseqüente migração. Junto a essa observação, é objetivo deste trabalho, também, discutir a problemática da identidade cultural da Ilha de Santa Catarina. Esta identidade há muito está ligada à ascendência açoriana assumida pelo litoral catarinense. Neste trabalho, porém, a intenção é discutir esta identidade a partir de um enfoque contemporâneo, não mais folclorista. Sabe-se que a "vocação turística" da Ilha vem criando esta identidade e modificando rapidamente práticas de grupos musicais tradicionais, dadas, em alguns casos, por "políticas de preserva o" que transformam a atua o de tais grupos em "espetáculo comercial para turista ver". Ao mesmo tempo, percebe-se uma resistência da comunidade musical local aos "forasteiros", preservando dinâmicas locais e até incentivando-as e definindo-as como fator de identidade local, bem como um "cosmopolitismo musical", principalmente no que se refere à música brasileira, que pode ser observado em bares, carnaval, festas populares e outros encontros musicais.

Caixeiras do Divino Espírito Santo de São Luís do Maranhão

Ms. Gustavo Pacheco

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Doutorando em Antropologia no Museu Nacional

gustpacheco@hotmail.com

Dentre os muitos festejos que fazem parte da cultura popular do Maranhão, a Festa do Divino Espírito Santo se destaca como um dos mais importantes, por sua ampla difusão e pelo impacto que tem sobre a população. Suas origens remontam à colonização açoriana no Estado, a partir do século XVII. Hoje, existem centenas de festas do Divino espalhadas por todo o Maranhão, muitas delas ligadas aos cultos afro-brasileiros da região. As festividades do Divino duram mais de quinze dias, ao longo dos quais se desenrolam as diversas etapas que, em conjunto, constituem um ritual extremamente complexo: abertura da tribuna, buscamento e levantamento do mastro, missa e cerimônia dos impérios, derrubada do mastro, repasse das posses reais e carimbó de caixeiras. Entre os elementos mais importantes da Festa do Divino estão as caixeiras, grupos de senhoras devotas que cantam e tocam caixa acompanhando todas as etapas da cerimônia. As caixeiras de São Luís são geralmente mulheres negras, com mais de 40 anos, que moram em bairros periféricos da cidade. É sua responsabilidade não só conhecer perfeitamente todos os detalhes do ritual e do repertório poético e músico-instrumental da Festa, que é vasto e variado, mas também possuir o dom do improviso para poder responder a qualquer situação imprevista. Nossa proposta é apresentar uma introdução ao vasto universo musical das caixeiras, a partir de trabalho de campo realizado em diversas casas de culto em São Luís desde abril de 2000.

Uma experiência de inventário das celebrações e saberes da cultura popular

Dra. Letícia Martins Dias

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (FUNARTE)

lele@alternex.com.br

Recentemente, o Ministério da Cultura lançou o Programa de Patrimônio Imaterial com a finalidade de divulgar e implementar dois instrumentos de salvaguarda e proteção do patrimônio cultural que não é alcançado pelos instrumentos do tombamento e direito autoral: o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e o registro nos livros do IPHAN. No sentido de testar e avaliar limites e potencialidades destes instrumentos, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/ FUNARTE) está desenvolvendo o projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Foram abertos seis inventários, sendo que três deles estão diretamente relacionados às músicas tradicionais no Brasil. O trabalho apresentado é um breve resumo dessa experiência com o jongo no Estado do Rio de Janeiro e a viola de cocho pantaneira.

Um espaço para respiração: a cultura popular e os modernos cidadãos

Marcus Vinícius Carvalho Garcia

Universidade de Brasília – Mestrando em Antropologia

mvinicius_98@yahoo.com

Este texto é uma reflexão sobre a receptividade e valorização das manifestações artísticas populares tradicionais brasileiras, promovidas na contemporaneidade por habitantes de centros urbanos do sul e sudeste. Grupos costumam ocupar diferentes locais do espaço urbano e realizar encontros para ensaiar ou promover eventos festivos que têm como principal objetivo a vivência e reprodução de autos, rituais e brincadeiras como o maracatu, o bumba-boi, o tambor-de-crioula, o cacuriá etc. Por tratar-se de um fenômeno de juventude, discute-se a emergência de um novo paradigma, em que o interesse por essas estéticas tem-se configurado para além do ato de consumir ou de apreciar como espectadores. Ver-se-á que existe também um desejo patente de vivenciar, difundir, reverenciar e defender a sobrevivência dessas tradições. Esse desejo talvez seja desencadeado por uma necessidade de sensação de localidade e pertencimento devido ao caótico panorama cultural e social que a pós-modernidade tem nos apresentado. Uma das facetas dessa realidade, o notadamente moderno e benjaminiano sentimento de melancolia, deve-se provavelmente à ausência de referências que remetam a uma ancestralidade, a uma tradição. Como exemplo desse fenômeno, analisamos o caso do Grupo Cupuaçu, de São Paulo, que promove há mais de dez anos os festejos do ciclo do bumba-boi de tradição maranhense junto à comunidade do Morro do Querosene, bairro do Butantã. Nesse sentido, apoiando-nos nas tipologias de Howard Becker sobre mundos artísticos e Gilberto Velho sobre urbanidade e cultura, analisamos também como é a inserção desse tipo de proposta num campo artístico que está entre o coletivismo existente nas manifestações populares e o individualismo da urbe. Finalizo refletindo a experiência da modernidade e sua relação com política do patrimônio imaterial, tendo como referência W. Benjamin e Michel Maffesoli.

SESSÃO TEMÁTICA 10: *Etnografia das Músicas do Norte/Nordeste*

Coordenação: Ms. Romério Zeferino do Nascimento (Museu Luiz Gonzaga – Campina Grande, PB)

Ritmo e poesia no Nordeste brasileiro: confluências da embolada e do rap

Amarino Oliveira de Queiroz (título?)

Universidade Estadual de Feira de Santana (BA) – Departamento de Letras

codigoq@bol.com.br

O presente trabalho tem por objeto de investigação a poesia vocal nordestina, recortada a partir da interseção que se verificou pela confluência entre o coco de embolada, representante da tradição poética rural fundada em nossas raízes indígenas e afro-ibéricas, e o rap, lido como uma forma de poesia urbana do mundo contemporâneo que desde meados da década de 80 vem se inserindo na produção cultural da região. Será caracterizado, por conseguinte, o advento de uma embolada-rap enquanto manifestação híbrida desse encontro, flagrada em seu contexto multicultural e discutida sob uma perspectiva que contempla a associação dos elementos plásticos, cênicos e fonéticos que lhe dão suporte e que constituem um conjunto performático mais amplo, no qual se entrecruzam os universos da cantoria nordestina e da cultura hip-hop.

Severino Pombo Rôxo- coquista tradicional e moderno

Åsa Veghed

Universidade de Uppsala – Estocolmo, Suécia

asaveghed@hotmail.com

Nessa pesquisa um indivíduo é focalizado, o coquista Severino Pombo Rôxo, no bairro de Amaro Branco, em Olinda (PE). O coco-de-roda é tradicionalmente uma manifestação cultural associada à cultura dos pescadores, portanto encontrado no contexto urbano. Severino Pombo Rôxo é um portador de tradição e também um coquista contemporâneo urbano. Isso envolve os conceitos complexos de tradição e modernidade. Os processos de modernização na cidade estão mudando a função e a temática poética de cocos como os de Pombo Rôxo. Nesse trabalho quero levantar a questão de sua auto-concepção “moderna” como artista, que valoriza a posse de mídias como o CD “demo” e a fita de vídeo, e da relação destes aspectos com sua experiência de coquista tradicional.

Canto coletivo e comunidade sertaneja

Dra. Eurides de Souza Santos

Universidade Federal da Paraíba – Departamento de Música

euridessantos@hotmail.com

O ato de cantar no catolicismo popular sertanejo é essencialmente coletivo. Além das estruturas formais dos repertórios, que na sua maioria sugerem o canto em coletividade, com destaque particular ao canto no estilo responsorial, os contextos religiosos – procissões, romarias, missas – implicam na prática do canto em comunidade. Neste trabalho, temos focalizado a noção de canto coletivo no contexto social e religioso do semi-árido baiano, refletindo sobre sua relação com a idéia de comunidade e suas fronteiras. Temos ainda investigado o canto coletivo enquanto elemento articulador dos processos de negociação, verificados na construção histórica do fazer musical e do pensamento sobre música neste ambiente sertanejo.

Cavalo-marinho: a dança das figuras

Ms. Maria Acselrad

Universidade Federal de Pernambuco – Núcleo de Etnomusicologia

acsacchi@bol.com.br

Dentre as diversas danças que constituem o cavalo-marinho – uma das mais antigas brincadeiras da Zona da Mata Norte pernambucana, que tem a sua origem ligada à vida dos negros das senzalas da região e atualmente faz parte do ciclo natalino de comemorações – a dança das figuras se constitui como uma interessante experiência de multiplicidade subjetiva. As figuras são os personagens do cavalo-marinho. Podem aparecer como homens, mulheres, jovens, velhos, animais ou seres fantásticos, em grupo ou sozinhas, de forma episódica ou prolongada. Fazem alusão à realidade e ao imaginário local. São bêbados, soldados, comerciantes, médicos, valentões, velhos doentes, mulheres fogosas. Na maioria das vezes, encontram-se mascaradas, mas também podem chegar na roda montadas em armações de bambu, munidas de espadas, arcos com fitas coloridas, vassouras, saco nas costas, entre outros elementos cênicos. Possuem um objetivo em comum, que é o de sambar – o que, nesta região, é sinônimo de festa, farra e noitada. A cada figura, no entanto, corresponde uma dança. E a cada figureiro, uma maneira peculiar de “colocar” a figura, o chamado *pantinho* – categoria nativa que pretende dar conta do estilo pessoal de cada brincador – invariavelmente ligado a sua vida cotidiana. Existe uma estimativa, entre os grupos da região, que afirma contar o cavalo-marinho com setenta e seis figuras. Este número parece indicar o quanto as diferentes formas de dançar podem revelar diferentes formas de ser ou perceber o mundo, expresso na relação figura/figureiro.

O caboclinho Sete Flechas: uma abordagem etnomusicológica

Sandro Guimarães, Lucas Callado e Dirney Pacífico

Conservatório Pernambucano de Música

sasf@ig.com.br

O presente trabalho consiste em um estudo de caso, ainda em andamento, sobre a música do Sete Flechas, grupo de caboclinho localizado no bairro de Caixa d'Água, em Olinda (PE). O caboclinho é um folguedo popular encontrado nos estados da Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Rio Grande do Norte. Consiste em um grupo de homens e mulheres, que dançam e dramatizam a vida dos índios, e que se apresentam, principalmente, durante o Carnaval. Um dos aspectos fundamentais no estudo deste folguedo é a religiosidade. O Sete Flechas, por exemplo, é fruto de uma promessa feita pelo seu fundador à entidade da umbanda que dá nome ao grupo. A espetacularização da cultura popular, promovido por órgãos do governo e empresas de turismo, tem levado os caboclinhos a mudanças consideráveis em suas apresentações, tais como a supervalorização dos aspectos visuais e a redução do tempo de apresentação. Nesse contexto de transformação e reelaboração o interesse pelo aspecto religioso nos grupos tem diminuído. A música do caboclinho tem características marcantes, sendo inconfundível com a de qualquer outro folguedo. O objetivo principal deste trabalho é investigar e analisar essa música, tentando perceber qual a importância desta para a manutenção cultural do grupo.

SESSÃO TEMÁTICA 11: *O samba como ícone nacional*

Coordenação: Dr. Samuel Araújo (UFRJ)

O samba e seu imaginário:

simbologias, tradições e identidades de uma certa música brasileira

Ms. Felipe Trotta

UFRJ – Doutorando na Escola de Comunicação

felipe.trotta@terra.com.br

Vivemos às voltas com diversas formas de identidade. Sendo a identidade “uma construção que se narra”¹, estamos diariamente narrando nossas posições: “eu sou assim, eu gosto disso, eu faço assim”. Ao fazer afirmações desta natureza, estabelecemos afinidades com certos objetos representativos de valores por nós reconhecidos como importantes. Neste trabalho, discutirei de que forma a experiência musical pode ser entendida como um desses objetos simbólicos capazes de construir identidades entre indivíduos. Me deterei no caso do samba, um gênero de música popular urbana brasileira que se apresenta ao mesmo tempo como “guardião” de uma determinada herança cultural popular e como representante da própria identidade nacional. Um dos aspectos importantes para a definição identitária dos sambistas é a questão da “tradição”. A palavra *tradição* é utilizada pelos admiradores do samba para representar uma herança musical que confere ao gênero uma certa qualidade, legitimando-o perante outras práticas musicais. Nesse sentido, a “tradição” opera como agente unificador entre aquelas pessoas que gostam de samba, tornando-se deflagradora de uma identidade. Entretanto, a construção de identidade só se torna possível graças a um compartilhamento de simbologias e valores representados em tudo que cerca a experiência musical. Essas representações constituem o que podemos entender como o *imaginário do samba*, um espaço não-real de elaboração e manutenção da identidade sócio-musical do samba.

¹ Canclini, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*, Ed. UFRJ:2001, p.163.

Negociando a tradição:

considerações em torno da tópica da “origem” do samba urbano carioca.

Dr. Benito Martinez Rodriguez

Universidade Federal do Paraná – Programa de Pós-Graduação em Letras?

berodriguez@uol.com.br

Discussão do tratamento dado à temática da “origem” do samba urbano carioca, em *Na roda de samba*, de Francisco Guimarães, o *Vagalume*. Composto por crônicas do jornalista e veterano freqüentador dos circuitos comunitários da *Pequena África* carioca, este livro, originalmente publicado em 1933, inicia-se com uma breve fábula em torno da “origem do samba”. O exame deste texto em particular, bem como de suas relações com as demais crônicas do livro suscita uma série de possibilidades interpretativas quanto aos modos de representar simbolicamente matrizes etnoculturais do samba urbano carioca, bem como suas relações com as diferentes esferas da produção simbólica na sociedade moderna. Tais considerações podem contribuir para o debate em torno de desenvolvimentos mais recentes de formas de expressão musical urbana fortemente interessadas nos temas da afirmação identitária, da resistência etnocultural e da negociação material no âmbito dos sistemas de circulação em larga escala de música popular.

“Escuelas de samba” em Montevideú:

interações musicais e sociais através dos processos de apropriação cultural e legitimação

Ms. Ernesto Donas

City University of New York (EUA) – Graduate Center

EDonas@gc.cuny.edu

Esta comunicação oferece um panorama geral descritivo e analítico das diferentes manifestações de *escuelas de samba* ligadas ao carnaval montevidéano. As principais questões colocadas abrangem as formas nas quais se negociam e articulam os processos sociais e musicais entre os conjuntos e também com o Estado, como parte da história local por um lado, e do samba como gênero diaspórico pelo outro. As *escuelas de samba* apareceram no concurso oficial do carnaval montevidéano em 1962, o que aconteceu até 1969. No entanto, desde finais dos anos oitenta e com considerável mediação por parte do Estado, conjuntos homônimos surgidos na periferia da cidade, com 30 a 40 componentes de 5 até 17 anos, participam do *Carnaval de las Promesas* (carnaval jovem), que ocorre em janeiro, previamente ao carnaval profissional. Estes conjuntos apresentam um show teatralizado e dançado com traços fortes de salsa e cumbia junto com a bateria e ritmo base de samba. Paralelamente, a partir de 1997, além das escolas jovens, participam do carnaval conjuntos homônimos de até quatrocentos integrantes que tentam emular musical e socialmente as escolas de samba carioca. Estes conjuntos apresentam características distintas às das *escuelas* jovens, sendo multi-etárias, inter-bairros e, até certo grau, inter-classes. Paralelamente às diferentes articulações sociais, identitárias e musicais no nível local, cada uma das manifestações do samba em Montevideú possui características singulares, coincidindo na afinidade com a bateria do samba de enredo. A diferença entre os dois tipos de *escuelas* parece estar enraizado na forma de estabelecer e utilizar o vínculo com o Brasil e com o samba em particular: apropriação (*escuelas* jovens) e adoção (*escuelas* emuladoras). Por outro lado, chama a questionar às relações desiguais de presença, intercâmbio e de poder entre países do terceiro mundo – aqui o Uruguai e o Brasil – e suas implicações em processos de contato cultural como o do presente estudo.

*O termo “samba” como golpe de vista semântico-etimológico:
aportes sócio-antropológicos para um recorte bibliográfico incontroverso?*

Dr. Wander Nunes Frota

Universidade Federal do Piauí – Programa de Pós-Graduação em Letras?

wander@ufpi.br

Neste trabalho reexamino a origem do termo samba partindo de considerações semântico-etimológicas e de seus entornos sócio-históricos. Um recorte bibliográfico de dicionários e gramáticas de falares da costa ocidental africana, dos séculos XVII e XX, dá início à pesquisa semântico-etimológica, e obras sócio-antropológicas referendam caráter autóctone (e/ou ameríndio) do vocábulo samba. Não se discute samba como gênero musical, mas como manifestação cultural livremente manipulada pela *intelligentsia* modernista que buscou as matrizes identitárias de nossa música. Ao particularizar a importância do Rio de Janeiro como metrópole centralizadora e irradiadora do samba urbano-popular, a partir das primeiras décadas do século XX, o ambiente urbano carioca obnubilou o passado etimológico, folclórico-rural e “tri-miscigenado”, do termo samba durante o Brasil-colônia. Discute-se também a intransigência da crítica musical que reitera o samba como “somente negro”, fazendo com que a história urbano-popular do samba corra paralela àquela da “música negra” nos Estados Unidos pós-*Civil Rights Movement*.

Música Popular e base industrial: das regras da arte, às leis do mercado

O aparecimento da gravação de sons em discos por processo industrial, e que permitia sua reprodução mediante a recuperação das vibrações impressas em sulcos, através da passagem de uma agulha ligada a um diafragma e uma corneta, constituiu há cem anos apenas um momento novo, numa velha história de relações entre a música popular urbana e a tecnologia.

De fato, até a vulgarização do uso do papel, com a criação da imprensa na segunda metade do século XV, o que desde a Antiguidade cegos pedintes, menestréis e jograis de feira cantavam nas cidades do ocidente subordinavam-se às regras da oralidade: música e letra viviam apenas o momento da interpretação, e perdiam-se no ar. O que ficava para alimentar a continuidade do processo de transmissão de tais sons no tempo, era a retenção das constâncias mais características da música, e a memória quase sempre incompleta dos versos, o que garantia à tradição uma linha de criação sempre renovada.

É com o advento da imprensa que se dá o rompimento desse processo criativo da música da gente das cidades, provocando desde logo uma primeira consequência cultural na história das relações da tecnologia com o que viria a chamar-se de música popular. Ao possibilitar, pelo barateamento da impressão em papel, a publicação de folhetos com os versos dos cantares da gente miúda, a invenção de Gutemberg, ao mesmo tempo em que democratizava a divulgação escrita das suas criações, ia interromper pela cristalização das formas a liberdade sempre renovada do processo de criação oral. E o curioso, porém, é verificar como os interessados comercialmente nesse engessamento das formas populares através do registro impresso, ainda se desculpavam do que não conseguiam eliminar da caótica riqueza original dos textos. E um exemplo disso seria fornecido pelo organizador, em Saragoça, da coletânea **Silva de Varios Romances**, de 1551, ao escrever no prólogo dessa recolha de velhas composições transmitidas pela voz do povo espanhol, desde o século XV:

“Não nego que em muitos dos romances impressos haja erros eventuais; isso, porém, deve-se às cópias de onde os tirei, quase sempre com alterações, e, ainda, às vacilações de memória das pessoas que os ditaram para nós, sem conseguir lembrá-los por inteiro”¹.

Uma segunda consequência para a criação popular na área dos cantares urbanos, em suas relações com a perpetuação dos versos de suas composições pela imprensa, foi a de que, ao fixar suas formas poéticas e colocá-las ao alcance do público letrado, através da edição de coletâneas – **Cancioneiro de romances**, Anvers (Antuérpia) em casa de Martin Núcio, 1550; **Silva de romances**, por Estevan de Nájera, Zaragoza, 1551; **Cancioneiro de Anvers**, Lisboa, por Manuel de Lyra, 1593 – os editores promoviam uma dupla espoliação:

¹ . Nájera, Esteban de, **Silva de romances**, Zaragoza, 1551. **Apud** Augustín Duran, **Romancero General**, Madri, Atlas, 1945.

a produção anônima passava a enfrentar a concorrência oportunista de autores cultos, e suas criações espontâneas transformavam-se em produto para negócio. Espoliação que, afinal, não deixaria de apresentar, em todo caso, o lado positivo de primeira grande contribuição popular às propostas de modernidade do Renascimento, pelo encontro de interesses entre a moderna indústria da imprensa e a nova gente que constituía o seu público. Tudo como, aliás, tão bem resumiria em meados do século XIX o crítico e bibliófilo espanhol Agustín Duran, ao descrever no Apêndice de seu **Romanceiro general, ó Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII**:

“Desprezada pelos trovadores, a poesia popular valeu-se apenas da memória, pois o povo não era suficientemente rico para a conservar em códices caríssimos, e, mesmo que o fizesse, de nada lhe valeria porque, rude e inculto, ignorava a arte de ler e de escrever. Contentava-se, pois, em ouvir os romances prediletos recitados por seus cantores e jograis pelas praças e nas festas de rua, em troca de uma parca moeda. Como, porém, já no século XVI, a imprensa fez cair o preço dos impressos quase a nível da moeda dada aos jograis para os ouvir, fomentou-se com isso o interesse pela leitura, levando editores a transformar em fonte de lucro a impressão de tudo o que aparecesse no gênero; e não foi pouco o que se lhes ofereceu, a julgar pela multiplicação das edições de romances e poesias populares de agrado do povo a alcance do seu bolso. E eis como se pode dizer que apenas as folhas volantes – primeiros ensaios de poesia popular impressa – mas as tantas coleções baratas publicadas um pouco antes, ou logo depois do início do século XVI, constituíram muito mais especulação de livreiros do que produção motivada por anseios de glória”².

Era, como claramente se percebe, o anúncio do advento de nova consequência nas relações entre a cultura da gente baixa das cidades e os recentes meios tecnológicos de divulgação da escrita: o surgimento – ao lado do empresário explorador do produto cultural – da figura do profissional criador de “arte popular”.

É verdade que, como confessava por volta de 1343, na Espanha, o irrequieto poeta Juan Ruiz, o Arcipreste de Hita, em seu autobiográfico **Libro de buen amor**, já por aqueles meados do século XIV a necessidade podia fazer um poeta culto descer à produção de “cántigas de dança e troteras” populares, tal como acontecera com ele mesmo: “Cantares fiz’ algunos de los que disen los ciegos,/ e para escolares, que andam nocherniegos,/ e para otros muchos por puertas andariegos,/ caçurros e de burlas: no cabrían em dyez pliegos”³. Eram esses, porém, exemplos isolados, destinados a constituir experiências pessoais sem consequências para o processo de criação popular, pois embora o Arcipreste lembrasse que, pela quantidade, suas composições não coubessem em “dyez pliegos”, estes ainda não passavam de folhas volantes, em que os versos apareciam laboriosamente escritos à mão.

Seria, pois, em suas relações com a arte da impressão em papel, que a música das cidades continuaria a enfrentar as mais importantes consequências. E já no século XVIII, aliás, sob uma dupla face: é que, se a democratização da imprensa com a proliferação de pequenas gráficas permitia agora aos próprios autores publicar as letras de suas composições tal como escreveram, por dispensarem a mediação de editores, o aparecimento

² . Duran, Augustin (1793-1862), **Romancero geral; ó Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados, por Don Agostin Duran...** Madrid, Atlas, 1945, 2 Vols. A citação é do Apêndice, às págs. XI/XII do primeiro volume, em tradução do autor deste trabalho.

³ . Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, **Libro de buen amor**, Barcelona, Editorial Juventud, S.A. s/d [1979] pág. 187.

das modernas oficinas de impressão de música – aberta e estampada em metal – submetia a notação da música popular ao critério dos editores especializados, quase sempre eles mesmos músicos de escola transformados em comerciantes. O resultado de tal dualidade cultural revelava-se, então, através de uma contradição que, ainda no século XVIII, apareceria claramente no que restou da produção do poeta-compositor brasileiro fixado em Portugal, o mulato Domingos Caldas Barbosa. É que, enquanto nos versos de suas cantigas, modinhas e lundus (que cantava a solo, acompanhando-se à viola), a linguagem empregada era a mais simples e coerente com a origem popular daqueles gêneros, o que ficou em notação manuscrita ou impressa de sua música representa a mais clara imitação da música italiana do tempo, requintadamente harmonizada para canto a duo.

Essa contradição nas relações entre música popular e a impressão musical só viria a ser resolvida, afinal, quando a partir da segunda metade do século XIX a popularização do piano (agora instrumento não apenas de salões da elite, mas de salas da classe média, de clubes de dança e do teatro musicado), e a explosão do fenômeno da formação de grupos instrumentais populares (como os de choro, do Rio de Janeiro) obrigou à democratização também da escrita musical.

E ia ser, pois, a ampliação desse mercado da música – que a possibilidade da gravação de sons por Thomas Alva Edison vinha anunciar no fim do século XIX - o que iria aprofundar ainda mais as relações da música popular (agora como produto declarado da indústria cultural) com os novos meios sempre renovados da difusão de sons.

Assim, ao despontar o século XX, bastariam os dizeres impressos nos selos dos discos gravados pelo tcheco Frederico Figner na Casa Edison, do Rio de Janeiro, para comprovar não só o aprofundamento da tão antiga relação entre criação musical e base industrial, mas sua definitiva globalização: a música popular brasileira gravada em discos constituía, agora, apenas mais um produto da International Talking Machine.

Realmente, a partir do aparecimento do disco, a aceleração da evolução tecnológica no campo do registro e difusão de sons – e logo de imagens – faria surgir sucessivamente o rádio, o cinema falado, a gravação em fitas de áudio e vídeo, os videocassetes, os CDs e os vídeo-discos, exacerbando assim o processo de mediação entre música popular, enquanto criação artística, e seus suportes materiais, enquanto produção industrial. E como a esse sistema bipolar de relações entre criação artística e suporte material se acrescentaria, como complicador, a competente aceleração da produção de novos meios na área do instrumental musical (às vezes superados, agora, pelos recursos dos sons computadorizados), a música popular ia chegar ao despontar do século XXI, definitivamente transformada em apenas mais um produto industrial. Como conseqüência – por sinal, última conseqüência – a música popular-produto comercial perdia finalmente a aura de criação artística, deixando de reger-se pelas regras da arte, para reger-se pelas leis do mercado.

José Ramos Tinhorão

ARQUIVOS SONOROS: OBJETO DE PESQUISA E PATRIMÔNIO CULTURAL

ARQUIVOS SONOROS : UM TEMA E MUITOS DILEMAS

1. Introdução
 - 1.1. Autoria ?
 - 1.2. Autoria / co-autoria
 - 1.3. Parcerias voluntárias
 - 1.4. Parcerias sugeridas
2. Depoimento : minha experiência pessoal
3. O Projeto Acervo Musical Timbira
4. O Arquivo Musical Timbira e a Petrobrás

1. Introdução

Pesquisas musicais resultarão sempre em coleta e registros sonoros. Coletar e gravar fazem parte do trabalho do pesquisador e levam à necessidade de formação de arquivos. Esta atividade, em qualquer circunstância, implicará também na tentativa de criar legislação sobre direitos de autoria, o que, por sua vez, gera dilemas relacionados aos princípios de ética que deverão nortear essa legislação. Há décadas, tais questões vêm sendo discutidas por estudiosos da Etnomusicologia, na busca de soluções adequadas. Desde o século XIX a história das musicologias/etnomusicologias tem dado notícias da permanente preocupação de pesquisadores (antropólogos/musicólogos) em anotar e transcrever melodias, ainda que apenas por meio da audição. Essa prática precedeu a dos primeiros registros realizados com recursos eletrônicos, que viriam ainda naquele século (Keeling, 1997).

No final dos anos 80 ou início dos 90 do século XX, o International Council For Traditional Music enviou, em circulares aos associados, questionários com perguntas centralizadas nas questões de legislação de seus respectivos países, sobre direitos de propriedade intelectual, sobretudo relacionados às populações não ocidentais -- objeto de estudo de grande parte dos pesquisadores. Esse tema tem se multiplicado também em artigos, simpósios, debates, indicando que ocupa importante espaço no âmbito das inquietações de todo pesquisador.

Entre tantas outras questões, alguns pontos permanecem ainda inspiradores e disponíveis para discussão.

1.1. Autoria ?

Como fixar a autoria de um documento musical, sem que o próprio grupo tenha definição exata do conceito de autoria ? e nesse caso, entramos no terreno dos

conhecidos debates que têm sido tratados em inúmeros artigos, sobre “criação em arte”, inspiração, músicas “sonhadas”, músicas ouvidas de ancestrais ou recebidas de espíritos de parente mortos (lembro alguns casos dos Guarani-Mbyá, por ex., em que o pajé às vezes atribui a autoria de alguns dos cantos sagrados a si próprio, e outros, a transmissão de parentes já falecidos) .

Como deve reagir o pesquisador que, a partir de estudos anteriores, verifica ser esse mesmo canto, certa matriz repetida por outros pajés em outras aldeias, apenas com a “marca individual ” de cada rezador ?

Por “marca individual”, entenda-se que essa marca não envolve necessariamente conceitos de estilo, mas talvez algo como a materialização de um texto sagrado, (considerando-se o caso Mbyá, antes referido). Nesta circunstância, cabe aqui a idéia de performance, (desempenho) que conforme Zumthor, é um momento de “recepção” : momento privilegiado em que o enunciado é realmente recebido (Zumthor, 2000:59). A performance é ato de presença no mundo e em si mesma “(...) e há lugar para defini-la em diferentes graus, ou modalidades : a performance propriamente dita, gravada pelo etnólogo num contexto de pura oralidade; depois uma série de realizações mais ou menos claras, que se afastam gradualmente desse modelo (id. 79). A performance, diz Zumthor, “é termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão e de percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal “ (Zumthor, 59 –79). Por meio da voz, o pajé / rezador materializa as palavras de sua reza. Nesse momento, as questões de autoria flutuam sem definição.

Retomando a noção de modelo ou matriz melódica, e suas infinitas mutações, quais os parâmetros a tomar, no sentido de fixar uma legislação adequada a esses modelos semoventes, a essas trajetórias oscilantes e sempre redesenhadas?

1.2. Autoria / co-autoria

Desde a explosão da chamada “world music” e sua entrada na mídia, a história tem mostrado inúmeras experiências musicais que resultaram em sérios impasses quanto à políticas de fixação e legitimação de direitos autorais. Em certas situações, definem-se e pulverizam-se diferentes parcerias.

1.3. Parcerias voluntárias

Considere-se aqui o caso de líderes musicais ou músicos com maior trânsito em ambientes da produção comercial, que adotaram parcerias e combinações de seus repertórios ditos tradicionais com os recursos da eletrônica, no sentido de ganhar o mercado do disco. Poderiam ser citados de pronto, os exemplos de David Hudson ou Mandawuy Yunupingu, do grupo Yothu Yindi, aborígenes australianos que desde o final dos 80, circulam no mercado fonográfico (1).

1.4. Parcerias sugeridas

Mas, como encontrar soluções conciliatórias, para casos, como p.ex. o dos índios Timbira, (que mais adiante serão tratados), que geram situações paradoxais : de um lado, a quase totalidade do grupo insiste em guardar seus repertórios intocáveis, e para uso exclusivo das aldeias. De outro, um ou mais jovens propõem estabelecer parcerias com músicos não-índios para arranjos instrumentais das músicas rituais, na expectativa de atingir clientela mais ampla, e com isso, obter retorno pela venda de CDs.

2. Depoimento : minha experiência pessoal

O que até aqui foi dito, é do conhecimento de todos. Passo agora a uma experiência pessoal que talvez possa servir para levantar discussões nesta reunião.

Minha primeira experiência com o tema de Arquivos Musicais deu-se no início dos anos 60. A tarefa que me coube realizar em parceria com Guerra-Peixe era a de orientar os registros sonoros, produzir transcrições e notas sobre os repertórios recolhidos em pesquisas no litoral norte de São Paulo, para os arquivos do MEC – CDFB, posteriormente INF/ FUNARTE. Sabíamos que o material seria depositado nessas instituições, o que garantiria sua guarda.

Em 1970, quando em pesquisas em Portugal, tive breve contato com o acervo musical de Artur Santos (músicas da Madeira e Açores). Depois trabalhei, analisando e regravando grande parte dos Arquivos Sonoros Portugueses, criados por Michel Giacometti e com a autorização desse etnólogo. Essa foi para mim a grande revelação sobre música portuguesa, da qual pouco se sabia no Brasil, e foi principalmente meu primeiro contato com um arquivo organizado, do qual, já nessa altura, eram publicados discos LP, em edições primorosas, enriquecidas com análises musicológicas de Lopes-Graça.

O estágio em Portugal deu-me a dimensão da precariedade da nossa situação quanto a arquivos musicais, o que era um paradoxo, num país de musicalidade tão diversificada como o Brasil.

Muitas das gravações que ainda conservo resultam de pesquisas desde os anos 60 até hoje, na expectativa de encontrar soluções para a duplicação e transferência desse material para suportes e instituições confiáveis quanto à durabilidade, curadoria, conservação e catalogação. De acordo com a tabela apresentada por Seeger (1986:90), é preocupante a situação dos suportes por mim utilizados, no que concerne à durabilidade do material recolhido : fitas de rolo e cassetes : 15 anos de vida !!

Mas ... procurar modelos em arquivos europeus, americanos, asiáticos, seria fantasiar ou ignorar nossa realidade.

Tony Seeger sugere : ...“o processo de arquivo começa no campo e não nos arquivos “ (Seeger, 1986:269). Alentada pela sugestão do experiente colega, procuro sempre gravar. Embora se possa supor, de acordo também com Seeger,

“o arquivo sonoro como um simples resíduo de determinado período histórico “(id.263), ainda assim será possível atribuir a este uma serventia, desde que o pesquisador situe a investigação numa perspectiva sincrônica, isto é, em determinado período de uma dada cultura, registra-se e fica revelado um corte num sistema musical, ou em alguns aspectos deste, o que no mínimo, possibilitará ao futuro pesquisador avaliar os diferentes graus da dinâmica e das tendências nessa cultura.

Além disso, como lembra Seeger, “arquivos são lugares de descobertas e redescobertas”(Seeger,1996:89).

A problemática dos arquivos mereceu atenção no Encontro da SEM de 1987, quando o núcleo das discussões teve como prioridade a questão da ética e os problemas subjacentes a esse tema. Em 1996, um volume inteiro do Yearbook For Traditional Music reuniu coletânea de artigos dedicados à questão (Mills, Scherzinger, Zemp, entre outros) . Em 2001 durante o 36º Encontro do ICTM no Rio de Janeiro, algumas comunicações abordaram esse tema, sob diversos ângulos (Simon, Jaehnichen, Coester, Topp-Fargion, Layne, Sturman, Bowman, Ziegler, Wallaszkovitz, entre outros).

A existência de Arquivos de Música parece encerrar em si mesma, uma contradição : de um lado, oferece benefícios inestimáveis; de outro, exige cuidados quanto à curadoria do acervo e adoção de procedimentos corretos para sua administração (Nettl, 1964 : 62-97).

Neste momento, seria conveniente não perder de vista estes dois aspectos contraditórios que envolvem os arquivos sonoros, e buscar soluções que justifiquem sua existência.

Consultas bibliográficas, participação em congressos, visitas a arquivos, e outros contatos têm mostrado que, embora padrões europeus, asiáticos, americanos pudessem inspirar modelos eficazes para o Brasil, é preciso aceitar e trabalhar dentro dos limites do cenário econômico de nosso país.

Nos anos 70, procurei fazer um levantamento dos prováveis núcleos de documentação musical disponíveis em São Paulo. Nessa época, sempre que necessitava de exemplos musicais para uso em aulas, a única saída era a de recorrer a gravadoras estrangeiras. Quando precisava, por exemplo, de um documento de música indígena brasileira, valia-me da compra de discos de selos como, Ethnic Folkways Library, ou similares (mesmo porque, as consultas aos acervos públicos eram dificultadas por um somatório de regras da nossa burocracia).

Na esperança de encontrar arquivos de música de tradição oral e modelos de fichas para classificação adequadas ao Brasil, consultei, nessa época (antes do uso do vídeo e das consultas via internet), alguns setores mais próximos :

Museu Paulista , fonoteca da ECA , MAE, da USP
RTC- Rádio Televisão Cultura - Fundação Padre Anchieta SP
Centro Cultural São Paulo

MIS – Museu da imagem e do Som
UNICAMP
Memorial da América Latina - SP

O Museu Paulista publicara artigo sobre instrumentos musicais Guarani (Damy, 1983/84 : 217-249), mas o foco das investigações deu-se no âmbito da organologia, e sem registros sonoros.

A fonoteca da ECA, por sua natureza dispunha de gravações comerciais, com predominância de repertórios de concerto.

O CCSP era então depositário do conhecido e importante acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga/ Missão das Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade.

A RTC, também, por sua natureza não dispunha de arquivos de música não comercial .

MIS – idem, com prioridade para MPB , e depoimentos de seus famosos representantes como Caetano, Gil, Nascimento, etc. .

Em 1985, convidada pelo então Diretor da FFLCH da USP, a dar um curso de pós-graduação no Depto. de Antropologia, procurei verificar entre os colegas antropólogos, a situação dos acervos musicais particulares. Obtive algum material : um tape devidamente identificado, i.é : nome do grupo, data, comentários sobre ocasiões musicais, etc. No restante do material recolhido em pesquisas por antropólogos, a música viria embutida, como é normal, em conversas, discursos, reuniões de lideranças, e outras situações. Enfim, gravações circunstanciais, sem dados musicológicos, em que a música não é decididamente o foco das atenções. Uma lástima, porque foi grande o número de registros sonoros recolhidos em áreas indígenas, sem uma sistemática. Ainda assim, trata-se de material importante, que mereceria cópias , releituras, análises e edições para fins mesmo de estudos musicológicos.

De todas essas experiências me ficou a necessidade de pensar num esboço para modelos de fichas a serem utilizadas por etnólogos e antropólogos. Decidi elaborar essas fichas, e as apresentei a dois professores num pré- projeto para criação de arquivo musical no Depto. de Antropologia, que cobrisse não só a área de música indígena, mas outros repertórios, inclusive urbanos, uma vez que, após criação de centros como o CERU (Centro de Estudos Rurais e Urbanos), o CER, Centro de Estudos da Religião e tantos outros núcleos, no final dos anos 80, a tendência era a de ampliar as pesquisas para além das comunidades indígenas.

Este projeto não chegou a se concretizar. Algum tempo depois, tive notícias de que se criara no mesmo departamento, o LISA : Laboratório de Imagem e Som da Antropologia / USP.

Visitei o LISA, mas, ainda em período de formação, não tinha seu acervo organizado.

Quase 20 anos mais tarde, em novembro de 2002, pouca coisa parece ter mudado . O LISA continua em fase de organização e não pude identificar em seu acervo, um dos itens de que necessitava. O MAE (Museu de Arqueologia e

Etnologia da USP) também não dispõe de arquivos sonoros, apenas alguns CDs disponíveis para venda.

Consultados outros centros como o Museu do Índio e Museu Nacional do Rio de Janeiro, obtive informações de que estes museus ainda não estavam disponíveis para consultas e o acervo Roquette Pinto estaria em fase de restauração.

Por outro lado, não é fácil o acesso a acervos particulares . (lembro-me de que quando em meados dos anos 80, trabalhava com a música Mbyá em São Paulo, procurei Egon Schaden, na esperança de ouvir seus registros musicais dos anos 40, entre os Guarani, mas o Professor me informou ter doado suas gravações para o Museu Nacional do Rio).

A informática vem transformando esse quadro, mas não poderá solucionar completamente o dilema que ainda se coloca : centralizar ou descentralizar os documentos fonográficos num país como o Brasil ?

3 . O Projeto Acervo Musical Timbira

Em 1994, após trabalho com música ritual em aldeia Krahô do Tocantins, com patrocínio e por encomenda de instituições alemãs, e apoio do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), iniciei experiência singular : ao ser convidada por essa ONG a participar dos cursos de capacitação de professores indígenas, integrei-me ao grupo de professores da Universidade de São Paulo, das áreas de Geografia, Letras, Educação, História e Antropologia, além de Matemática, ministrada por docente do Rio de Janeiro. Esses cursos, que estão em plena vigência, englobam um projeto maior em Educação Indígena, que resultou na criação da atual Escola Timbira, reconhecida e com o apoio da Funai e do MEC, que funciona no Centro de Vivência Pimtxyj Himpejtxá, um sítio nas matas do cerrado, a 20 km de Carolina, no Maranhão.

Desde o primeiro curso oferecido aos professores indígenas das aldeias Timbira, em meados de 90 e que nesse tempo ainda se realizava nos departamentos de Letras e de Educação da USP, senti muito interesse dos professores/alunos, pela área de Música. (esclareço que esses cursos de Música, por sua natureza muito especial, distanciam-se do conjunto de cânones que regem os cursos previstos nas escolas de ensino fundamental tradicional, ou conservatórios) .

Com o apoio do CTI, do qual sou consultora e integro a Diretoria, começamos, em 1995, o Projeto Acervo Musical Timbira.

Desde os primeiros cursos, nesse ano de 95, sugeri aos professores Timbira, que iniciassem uma recolha programada das cantigas nas aldeias. O que distingue esse projeto dos demais, é que o trabalho de coleta musical, embora por mim coordenado, é feito pelos índios e para uso das aldeias, o que tem permitido um sistema de intercâmbio e circulação de repertórios entre as 7 etnias que integram o grupo Timbira do Tocantins, sul do Maranhão e Pará. (aliás, política semelhante foi sugerida por Seeger em seu artigo de 1996 : 101). Desde 1999,

contamos, além dos Krahô, com professores / pesquisadores Canela –Apaniekrá e Ramkokamekrá, Gavião-Pykobjê, Krikati e Apinajê.

Os coletores, quase todos cantadores e professores em suas aldeias, recebem, juntamente com pequenos gravadores e tapes, fichas previamente preparadas para receber informações quanto à identificação das espécies musicais : data, nome do grupo, aldeia, estação (chuvosa / seca), ritual, textos, etc. além de comentários sobre as cantigas.

Essas fichas são reavaliadas a cada 8 ou 10 meses e se necessário, reformuladas durante os cursos de música, a partir de discussões com os próprios professores indígenas, visando aprimoramento e obtenção de maior eficácia e precisão nos dados complementares.

Este projeto tem estimulado surpreendentemente a atividade musical em aldeias onde essa atividade , por razões diversas, está enfraquecida. Embora precárias as gravações quanto à qualidade (equipamentos de pouca definição, dificuldade de recursos materiais), as fichas que as acompanham parecem conter importante valor etnográfico e auxiliar para a Etnomusicologia brasileira, pois tratam da estrutura das cantigas, situação ritual em que são cantadas, atribuição de autoria, participação ou não de aldeias vizinhas, e principalmente, permitem observar a classificação dos cantos, do ponto de vista êmico. Mas, tal conduta, em fase inicial, não descarta a hipótese de que o material desse acervo venha, em fase posterior, a ser utilizado por etnomusicólogos para fins de pesquisa científica.

Como produto subjacente ao Projeto Acervo Musical Timbira, chegou-se à necessidade de programar um CD duplo, que contemple músicas das etnias envolvidas no Projeto da Escola Timbira.

Não raras vezes tenho introduzido nos debates, a questão dos direitos de autoria, e/o co-autoria, sugerindo que consultem os mais velhos e lideranças, para buscar soluções, mas reconheço que este tema também é um dilema para os próprios professores Timbira. Afinal (como sugere Scherzinger, 1999 :117), é difícil definir exatamente como é constituída uma comunidade indígena. No caso Timbira há diversidade dentro de uma grande unidade, que Azanha chama de “Forma Timbira “ (Azanha,1984). Mas as pesquisas têm mostrado que há nuances entre as seis etnias aqui citadas.

4 . O Projeto Arquivo Musical Timbira e o Programa Petrobrás Música

Diante da ausência de recursos, e da expectativa sempre crescente , e já desesperançada dos Timbira, no ano de 2002, o projeto foi inscrito no PROGRAMA PETROBRÁS MÚSICA e aprovado pela Comissão de Seleção.

Abrem-se assim perspectivas para patrocínio que permita a continuidade das recolhas, manutenção do acervo musical iniciado em 1995, e providências para organização de um arquivo, trabalho que vem caminhando com muitas dificuldades, e até aqui, sem nenhum benefício institucional , exceto o apoio do CTI.

Mas abre-se também um flanco bastante vulnerável quanto à fixação de critérios relacionados à cessão de direitos de autoria para fins de gravação das músicas em CD. Embora o projeto de CD tenha sido sugerido pelos próprios Timbira, é certo que vários problemas se colocarão para a realização deste empreendimento. Vejo como maior dificuldade, conciliar as regras a serem estabelecidas em contrato pela agência financiadora (Petrobrás), com as naturais exigências burocráticas da Lei Rouanet, e a acomodação desse conjunto de regras, à lógica que norteia interesses e compreensão de mundo, dos Timbira.

No presente caso, o tema ARQUIVOS SONOROS – OBJETO DE PESQUISA E PATRIMÔNIO CULTURAL - parece ter tido um final aparentemente feliz.

Restam agora os dilemas, e as questões abertas.

(1) Acrescento neste ponto, um exemplo recente a que assisti em maio de 2003 no Sydney Opera House, como parte do projeto MESSAGE STICKS 03, em comemoração ao “Sorry Day “. Frank Yamma, carismático cantor aborígine do grupo Pitjantjatjara uniu-se a Damian Robison e à conhecida banda Wicked Beat Sound System, na produção de um show que arrebatou enorme platéia com apresentação de canções do deserto central australiano, numa fusão com música pop (blues, lullabies, rock’n’roll e outros ritmos). Yamma tem afirmado em entrevistas à imprensa, que sempre sonhou cantar no Opera House. Sua apresentação esteve sintonizada com os movimentos “Sorry Day” e “Reconciliation” e abordou de modo inteligente, os conflitos do mundo atual.

Referências Bibliográficas :

AZANHA, Gilberto. Forma "Timbira " : estrutura e resistência. Dissertação de mestrado. FFLCH / USP. São Paulo, 1984 . Não publicada.

ANDRADE, José Roberto de. Alma, valor, pinga e enunciação – abordagem semiótica do discurso Guarani . Tese de mestrado apresentada ao Depto. de Lingüística da FFLCH / USP . 2v. SP, 1999. Não publicada.

GIACOMETTI, M. Cancioneiro Popular Português. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981

GIBSON, Joel. Get the message. In the white house; cultures meet at Message Sticks. METRO. Sydney Morning Herald. Sydney, 2003, maio 16-22 : 4-5

LADEIRA, M. Elisa. Uma aldeia Timbira . Novais, Sylvia Caiuby (org.) Habitações Indígenas. São Paulo : Nobel / Edusp, 1983 : 11-31

ICTM – 36^a World Conference. Rio de Janeiro, Julho, 2001

KEELING, Richard. North American Indian Music – a guide to published sources and selected recordings. Nova Iorque: Garland Publishing, Inc. 1997

MILLS, S. Indigenous music and the law : an analysis of national and international legislation. Yearbook For Traditional Music 28, 1996 : 57-86

NEUENFELDT, Karl. (ed.) The Didjeridu : from Arnhem Land to Internet. Neuenfeldt (ed.) John Libbey, Sydney, 2000

NETTL, Bruno. Theory and method in Ethnomusicology. Nova Iorque, The Free Press/McMillan Publ. Co. Inc., 1964

PEREIRA COUTO, Ione Helena. Instrumentos musicais : veículo de comunicação entre a natureza e o universo mítico-religioso indígena. Musices Aptatio. Jahrbuch 1994/95 1 – Bispo, A . A . (org.) J.Overath (ed.) Köln,1997: 597-616

SCHERZINGER, Marin. Music, spirit possession and the copyright law: cross cultural comparisons and strategic speculations. Yearbook For Traditional Music 31, 1999 : 102-125

SEEGER, A. The role of sounds archives in ethnomusicology today. Ethnomusicology 30, 1986:261-276

----- . Ethnomusicologists, archives, professional organizations and shifting ethics of intellectual property. Yearbook For Traditional Music, 28, 1996: 87-105

SETTI, K. Questões relativas à autoctonia nas culturas musicais indígenas, consideradas no exemplo dos Mbyá-Guarani.. Rev. Bras.de Música, Rio de Janeiro , 1992 / 93, 20 : 33-41

-----Os índios Guarani-Mbyá do Brasil : notas sobre sua história, cultura e sistema musical. Musices Aptatio. Jahrbuch 1994/95."Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens. 1- Bispo A . A . (org.) J. Overath (ed.) Köln , 1997: 73-145

----- Os sons do Përekahëk : um ensaio etnográfico dos fatos musicais Krahô. Musices Aptatio. Jahrbuch 1994/95. "Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens ". 1 – Bispo, A . A . (org.) Overath (ed.) Köln, 1997 : 183-239

ZUMTHOR, Paul . Performance, Recepção, Leitura. São Paulo : EDUC, 2000

Kilza Setti
São Paulo, 2002 / 2003

Mário de Andrade e a discação nacional

A relação de Mário de Andrade com a “discação nacional” – para empregar expressão que aparece nos textos dele na década de 20 – se manifesta sob três aspectos: na criação literária, pela imagem poética, demonstrando que o uso do fonógrafo era um hábito cotidiano; como fonte de pesquisa e como fruição, apenas.

Em 1924, a idéia do aparelho que reproduz, incansável, as melodias que podem despertar memórias está nos últimos versos de “Carnaval carioca”, poema dedicado a Manuel Bandeira em *Clã do Jabuti*, quando diz:

“Carnaval... / Porém nunca tive intensão de escrever sobre ti / Morreu o poeta e um gramofone escravo / Arranhou discos de sensações...”¹

De fato, o depoimento de Fernando Rocha, primo e afilhado de Mário de Andrade, permite que se vislumbre em que medida o disco participava da rotina do musicólogo. Conta ele que o aparelho de som ficava no quarto de dormir do padrinho que, vendo o menino inquieto, pedia seu auxílio, enquanto trocava de roupa, dando corda na vitrola para escutarem um disco juntos:

“ - Fernando, venha cá. Dá corda na vitrolinha. Agora ouve esse disco.”

Na memória do rapazinho ficou registrada a audição da *Rapsódia crioula* de Duke Ellington e o despertar do gosto para o jazz.

O professor José Bento Faria Ferraz que, na juventude, foi aluno e secretário de Mário de Andrade, também conta que o mestre, sentindo-se feliz, principalmente no tempo fecundo do Departamento de Cultura, costumava cumprir uma espécie de rito matinal. Acordava cedo e ao se barbear colocava um disco na vitrola. O secretário punha-se ali aguardando o início das tarefas e, às vezes, podia observá-lo fazendo anotações nas capas de seus discos.

Para o estudioso, a música popular urbana gravada em disco encontrará seu mais largo uso nos idos de 1928 / 1935. É quando o disco participa do dia a dia do jornalista que escreve para o *Diário Nacional*, no final da década de 20; quando o professor seleciona e indica audições para os alunos, leitores do *Compêndio de História da Música* (1933, 1936), ou da primeira edição da *Pequena História da Música* (1942); quando o pesquisador percebe nas

possibilidades do fonógrafo matéria para criação musical ou quando encontra nos discos os subsídios para os estudos de dicção e prosódia, bem como para auxiliar na pesquisa folclórica da *Pancada do Ganzá*.

A partir de 1928 a discoteca de Mário de Andrade se vê enriquecida com vários exemplares doados pelo amigo Paulo Ribeiro Magalhães, um dos fundadores do Partido Democrático e do *Diário Nacional*, que trabalhou um tempo na RCA Victor. Foi graças a esta amizade que ele pôde se aproximar melhor do mercado fonográfico e dos processos de gravação de discos. O disco estava mesmo em voga e o fonógrafo era amplamente usado nas salas de cinema, substituindo as orquestras e os pianistas. O jornalista denuncia o excesso de jazz usado nas programações e acusa a falta da música ao vivo em dois artigos dos quais cabe a leitura de parcela de um deles:

“[...] O grande valor do fonógrafo e da sua vasta parentela contemporânea, é ser um instrumento com caráter próprio. Inda um dia destes, não me recordo mais em que revista, eu lia um artigo anunciando que já se tratava de escrever música diretamente ou antes especialmente pra fonógrafo, aproveitando os caracteres essenciais de sonoridade desse aparelho, que a maioria considera apenas como um reproduzidor de sons alheios. O fonógrafo realiza sonoridades especiais, que poderão ser muito mais especificadas se os artistas tratarem disso. Reparem por exemplo quando a gente escuta uma peça pra violino ou pra piano, executada ao fonógrafo. Não tem dúvida que a gente reconhece que os instrumentos realizadores do som registrado são violino e piano, porém atentando bem se percebe que não é violino nem o piano que realizam o som: é fonógrafo. O fonógrafo tem pois uma sonoridade toda especial, que pode produzir timbres diferentíssimos. [...]

“O fonógrafo é essencialmente um instrumento de lar. A função específica dele é transportar pra dentro de casa toda a representação (não reprodução) da música universal. É objeto de estudo e de prazer musical, mas, isolado, ele determina o ambiente de estudo ou de prazer pra dentro de casa: casa de estudo ou família. Quando a gente sai de casa pra se divertir, quer e carece de outros prazeres que não os familiares. É certo que os processos modernos, aumentaram formidavelmente o poder sonoro da fonografia mas nem por isso ela perdeu as suas exigências essenciais de ambiência. [...]”²

Até agora, este segundo aspecto da relação do musicólogo com a discação nacional se concentra, na exploração documental, nos idos de 1928 a 1935. Mário está debruçado sobre a pesquisa para a *Panca do Ganzá* e busca, através dos exemplares que vão sendo produzidos pelas fábricas de discos, a ligação entre as melodias que colheira no Nordeste e a

¹ ANDRADE, Mário de. In: *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Itatiaia; S. Paulo, Edusp, 1987, p. 163.

música popular urbana. Em sua pequena discoteca ele vai reunindo os discos populares brasileiros que embasarão, em 1937, a comunicação "O problema do nasal brasileiro através dos discos" para o Congresso da Língua Nacional Cantada³. Tempos de amadurecimento do musicólogo, na audição e análise dos discos e das cenetas de melodias às quais se dedica até a brusca interrupção do trabalho em gabinete para dedicar-se ao Departamento de Cultura. É na sua coleção particular que também busca o embasamento para planejar a Discoteca que pretende criar no Departamento. No Arquivo do escritor, "O Disco Popular no Brasil"⁴ é o esboço de um ensaio que não chegou a publicar e está dividido em quatro tópicos. Na "Conclusão" planejada ele justificaria a criação da Discoteca abordando antes os temas: "I - Valor do disco para auxiliar do folclore musical; "II - Conceito puramente comercial da discografia popular universal e particularmente da sul-americana.; "III - Razões da situação pejorativa da América do Sul: a.- Comércio feito por empresas estrangeiras; b.- Pouco desenvolvimento do estudo científico do folclore entre nós.; "IV - Qual o valor científico dos discos populares sul-americanos? a.- Ocasões em que a ciência coincide com o comércio"

Como se sabe, uma vez criada a seção do Departamento o Diretor nomeará Oneyda Alvarenga como chefe e, tempos depois, convidará Dina Levi Strauss para colaborar nas atividades científicas. Eis que se firma a parceria necessária para projetos que colocarão o disco como suporte da coleta científica para a música. No final de 1935 a Discoteca adquire um equipamento para a gravação de campo e de imediato passa a realizar registros experimentando as possibilidades de uso do gravador Presto Recorder. As experiências motivam o planejamento de projeto em larga escala para o mapeamento musical do país em duas instâncias: em 1936, quando Mário de Andrade é convidado para redigir o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ele pretende que o órgão ministerial proceda a tal mapeamento musical periodicamente elevando as músicas que o povo canta à categoria de um bem da cultura imaterial a ser cadastrado em livro de tomo.

² ANDRADE, Mário de. Cinema sincronizado e fonografia. S. Paulo, *Diário Nacional*, 29 jan. 1930. (*Série Matéria extraída de periódicos*, Arq. Mário de Andrade, IEB/USP)

³In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. 2^a. ed., S. Paulo, Martins; Brasília, INL, 1975. P. 121-141.

⁴ *Série Manuscritos*, Arquivo Mário de Andrade (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo). 3 folhas de papel ofício, na cor azul, ms. lápis preto ocupando frente e verso da fl. 1 e frente da de número 2; sem data e sem assinatura

Nas sugestões que encaminha a Gustavo Capanema juntamente com o anteprojeto Mário de Andrade prevê a compra de equipamentos para as diversas seções e funções do novo órgão. Para as Filmotecas e Discotecas pondera:

“[...] A parte que inicialmente tem de ser adquirida e é de necessidade imediata, é o aparelhamento de filmes sonoros, fonografia e fotografia. Mesmo o aparelhamento fotográfico pode ser deixado para mais tarde, embora isto não seja aconselhável. A fonografia como a filmagem sonora fazem parte absoluta do tombamento, pois que são elementos recolhedores. Da mesma forma com que a inscrição num dos livros de tombamento de tal escultura, de tal quadro histórico, dum Debret como dum sambaqui, impede a destruição ou dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando tal versão baiana do Bumba-meu-boi, impedem a perda dessas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez.”⁵

A proposta, datada de 24 de março de 1936 ainda não pode espelhar as experiências que a Discoteca realizará durante aquele ano, mas talvez antecipe o que se pretenderá realizar na viagem de coleta da Missão de Pesquisas Folclóricas, no primeiro semestre de 1938.

Como é sabido, o anteprojeto de Mário de Andrade não logrou aceitação. Logo, pela cronologia, é possível supor que o projeto da Missão tenha sido elaborado para cumprir os ideais do autor de enfocar o disco como elemento recolhedor das nossas músicas.

Com a saída do Departamento de Cultura, em 1938, e a mudança para o Rio de Janeiro Mário se distancia de seus discos e da música popular. Em 1939, como repórter do jornal *O Estado de S. Paulo*, ele é um dos 300.000 espectadores que se amontoam na Feira de Amostras para acompanhar as marchinhas e sambas vencedores do Concurso que elegeu, por voto popular, as melhores músicas do ano. Ele conta aos leitores sobre a paixão do público; a manipulação comercial favorecendo interesses extra-musicais; as opiniões nem sempre concordantes dos especialistas; o encontro com Patrício Teixeira, no bar da Glória; a diferença entre os compositores daquele momento e os de tempos atrás – os que estão representados em sua discoteca? - ; a influência da música estrangeira. A maior mudança ocorrida, porém, foi com o próprio Mário. Para ele, agora, o samba é muito triste:

“O samba é trágico, e principalmente lancinante. Se já a percussão muito áspera, glosada pelo ronco soturno da cuíca, não tem disfarce que a alivie da sua violência feridora, não é dela que deriva a especial tristeza do samba, mas da sua melodia. Principalmente na sua manifestação mais atual, com as suas largas linhas altas, seus sons prolongados, o samba é de uma intensidade dramática, muitas vezes esplêndida. Este ano, bastante fecundo em sambas bons, apresenta alguns documentos

⁵ ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho*. Brasília, MEC, 1981, p. 53.

notáveis desse caráter de nossa música carnavalesca, de origem proximamente negra. O samba, creio que chamado *Sofri* e o *Sei que é covardia* são bem característicos desse valor dramático, essencialmente musical, e que não deriva do texto, nem por ele se condiciona.”⁶

A música popular registrada em discos já não pertencia mais ao foco das atenções do estúdio, ela passa a ser fruição como pode ser captado em pelo menos um testemunho. Em janeiro de 1942 a gravadora Colúmbia lança a primeira gravação de *Praça onze*, de Herivelto Martins e Grande Otelo, nas vozes do Trio de Ouro e Castro Barbosa com o conjunto de Benedito Lacerda. De volta a São Paulo Mário de Andrade escuta o disco e conta para Moacyr Werneck de Castro:

“[...] Gostei, sim, muitíssimo do *Amélia*, é das coisas mais cariocas que se pode imaginar. Mas o ‘*Vão acabar com a Praça Onze*’ me estrangula de comoção, palavra. Você já viu coisa mais lancinante? Aquele grito ‘Guardai o vosso pandeiro, guardai!’ é das frases mais musicalmente comoventes, um grito manso, abafado, uma queixa de povo suave, que se deixa dominar fácil, sem muita consciência, mas sofre e se queixa. Palavra que acho aquilo horrível, de não poder agüentar. Tomei com um ataque sentimental danado. Xinguei a estupidez do ‘progresso’ dos estúpidos, está claro, fiz discurso num ambiente bom com vários uísques e de vez em quando continuava cantando o sermão, ‘Guardai o vosso pandeiro, guardai!’ com lágrimas nos olhos.”⁷

De fato, até a morte dele, em fevereiro de 1945, raros volumes serão incorporados a sua fonoteca particular.

⁶ Idem. Música popular, In: *Música, doce música*, 2a. ed., p. 281-282. Artigo datado de 15 de janeiro de 1939. *Sofri*, lado B do disco Victor 34407, é um samba de Alcebiades Barcelos e Armando Marçal gravado pelo Choro RCA Victor. Na outra face, o mesmo grupo toca a marcha *Seu pai hoje bebeu*, de A. Barcelos e Darci de Oliveira. Ambas foram gravadas a 14 de dezembro de 1938.

Sei que é covardia, Victor 34401, é um samba de Ataulfo Alves e Claudionor Cruz. Carlos Galhardo interpreta esta peça e a da outra face, *Nosso amor não convém*, samba de Peterpan [José Fernandes de Paula] e Príncipe Pretinho. As gravações foram realizadas a 5 e 16 de dezembro de 1938, respectivamente.

⁷ ANDRADE, Mário de. *Exílio no Rio: cartas a Moacyr Werneck de Castro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989, p. 189-90.

FOTOS I ENABET



MVC-032c



MVC-032F



MVC-032G



MVC-032x



MVC-032z



MVC-033c



MVC-033F



MVC-033x



MVC-033z



MVC-034c



MVC-034F



MVC-034z



MVC-035c



MVC-035F



MVC-035x



MVC-035z



MVC-036c



MVC-036S



MVC-036x



MVC-036z



MVC-037c



MVC-037S



MVC-037z



MVC-038c



MVC-038S



MVC-038z



MVC-039c



MVC-039S



MVC-040c



MVC-040F



MVC-041F



MVC-0111d



MVC-127S



MVC-0250S



MVC-ASA



mvv - 01bn



OPresidente



Renataraira



Renatarindo



RenataRosas



b



bb1



FLAGRA



MVC-0d5d



MVC-0d7d



MVC-0d8d



MVC-0d9d



MVC-0s0d



MVC-001b



MVC-001c



MVC-001d



MVC-001e



MVC-001F



MVC-01FS



MVC-001G



MVC-01KS



MVC-001S



MVC-002b



MVC-002c



MVC-002d



MVC-002e



MVC-002F



MVC-002G



MVC-02xc



MVC-003c



MVC-003d



MVC-003e



MVC-003F



MVC-003G



MVC-003S



MVC-003Sb



MVC-003x



MVC-004b



MVC-004c



MVC-004d



MVC-004e



MVC-004F



MVC-004G



MVC-005b



MVC-005c



MVC-005e



MVC-005F



MVC-005G



MVC-005x



MVC-006b



MVC-006c



MVC-006e



MVC-006F



MVC-006G



MVC-006S



MVC-006x



MVC-007c



MVC-007e



MVC-007F



MVC-007G



MVC-007S



MVC-008c



MVC-008d



MVC-008e



MVC-008F



MVC-008S



MVC-008x



MVC-009b



MVC-009c



MVC-009e



MVC-009F



MVC-009G



MVC-009x



MVC-010b



MVC-010c



MVC-010e



MVC-010F



MVC-010G



MVC-010S



MVC-010x



MVC-011b



MVC-011c



MVC-011e



MVC-011F



MVC-011G



MVC-011x



MVC-012b



MVC-012c



MVC-012d



MVC-012e



MVC-012G



MVC-012S



MVC-012x



MVC-013c



MVC-013d



MVC-013e



MVC-013F



MVC-013G



MVC-013x



MVC-014c



MVC-014d



MVC-014e



MVC-014F



MVC-014G



MVC-014S



MVC-014x



MVC-015c



MVC-015d



MVC-015e



MVC-015F



MVC-015G



MVC-015n



MVC-015S



MVC-015x



MVC-016c



MVC-016d



MVC-016e



MVC-016F



MVC-016G



MVC-016n



MVC-016x



MVC-017b



MVC-017c



MVC-017d



MVC-017F



MVC-017G



MVC-017S



MVC-017x



MVC-018b



MVC-018c



MVC-018d



MVC-018G



MVC-018S



MVC-018x



MVC-019c



MVC-019d



MVC-019G



MVC-019S



MVC-019SF



MVC-019x



MVC-020b



MVC-020d



MVC-020e



MVC-020F



MVC-020G



MVC-020S



MVC-020x



MVC-021b



MVC-021c



MVC-021d



MVC-021G



MVC-021S



MVC-021x



MVC-022b



MVC-022c



MVC-022d



MVC-022G



MVC-022S



MVC-022x



MVC-023b



MVC-023c



MVC-023d



MVC-023F



MVC-023G



MVC-023S



MVC-023x



MVC-024b



MVC-024c



MVC-024d



MVC-024G



MVC-024S



MVC-024x



MVC-025c



MVC-025d



MVC-025F



MVC-025G



MVC-025x



MVC-026b



MVC-026c



MVC-026d



MVC-026F



MVC-026SG



MVC-026x



MVC-027c



MVC-027F



MVC-027G



MVC-027x



MVC-028c



MVC-028F



MVC-028G



MVC-028x



MVC-028z



MVC-029c



MVC-029F



MVC-029G



MVC-029x



MVC-029z



MVC-030c



MVC-030F



MVC-030G



MVC-030x



MVC-030z



MVC-031c



MVC-031G



MVC-031S



MVC-031x



MVC-031z