

vol. 7 n. 2 dezembro de 2014

ISSN 1981-7126



música *em* perspectiva

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ISSN 1981-7126

música *em* **perspectiva**

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

volume 7 • número 2 • dezembro de 2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Reitor

Zaki Akel Sobrinho

Diretora do Setor de Artes, Comunicação e Design

Dalton Razera

Chefe do Departamento de Artes

Paulo Reis

Coordenador do Curso de Música

Indionei Rodrigues

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Música

Danilo Ramos

Editores chefes

Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)

Norton Duedeque (UFPR)

Conselho Editorial

Roseane Yampolschi (UFPR)

Conselho Consultivo

Acácio Piedade (UDESC)

Adriana Lopes Moreira (USP)

Ana Rita Addressi (Università di Bologna, Itália)

Claudiney Carrasco (UNICAMP)

Carole Gubernikof (UNIRIO)

Fausto Borém (UFMG)

Ilza Nogueira (UFPB)

John Rink (University of London, Inglaterra)

Jusamara Souza (UFRGS)

Luis Guilherme Duro Goldberg (UFPEL)

Marcos Holler (UDESC)

Maria Alice Volpe (UFRJ)

Mariano Etkin (Universidad de La Plata, Argentina)

Paulo Castagna (UNESP)

Rafael dos Santos (UNICAMP)

Sergio Figueiredo (UDESC)

Rodolfo Coelho de Souza (USP)

Capa: Geraldo Leão (sem título)

Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR – v. 7, n. 2 (dez. 2014) – Curitiba (PR) : DeArtes, 2014.

Semestral

ISSN 1981-7126

1. Música: Periódicos. I. Universidade Federal do Paraná. Departamento de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. II. Título

CDD 780.5

Solicita-se permuta: ppgmusica@ufpr.br – Tiragem: 100 exemplares As ideias e opiniões expressas neste periódico são de inteira responsabilidade de seus autores

Sumário

5 Editorial

Artigos

- 7 Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais
Angela Lühning
- 26 A Cúmbia dos ancestrais: música ritual e *mass-media* na Huasteca
Gonzalo Camacho Díaz (tradução de Edwin Pitre-Vásquez)A
- 41 Ritmos Diatónicos – isomorfismos entre los patrones rítmicos y de alturas, ¿naturalidade o arbitrariedad?
Antenor Ferreira Corrêa e Edwin Pitre-Vásquez
- 61 “Canta quem sabe cantar”: processos performativos na arte da embolada
Eurides de Souza Santos e Kátiusca Lamara dos Santos Barbosa
- 84 Aprendizagem intercultural por meio de imersão musical
Antenor Ferreira Corrêa e Maria Westvall
- 101 Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia
Ivan Vilela
- 132 Sobre os autores
About the authors
- 135 Diretrizes para submissão/Submission Guidelines

Editorial

O presente volume da *Revista Música em Perspectiva* é composto por seis artigos sobre temáticas diferentes porém todas relacionadas às áreas de pesquisas da Etnomusicologia e Musicologia tradicional e popular, mantendo a linha editorial do periódico; divulgar e difundir conhecimentos nas áreas de concentração do programa, que incluem investigações sobre educação musical, cognição, etnomusicologia, musicologia histórica, teoria e análise, performance e criação musical.

O artigo de Angela Lühning aborda os recentes desafios da etnomusicologia brasileira, analisando a trajetória histórica e representação geográfica da disciplina em relação à situação de alguns países do hemisfério norte. A etnomusicologia brasileira aproxima-se das questões contemporâneas, como o seu compromisso social, a relação com as políticas públicas e proximidade com as discussões sobre educação e identidade cultural.

Já o artigo do Gonzalo Camacho Díaz apresenta a incorporação da Cúmbia à região Huasteca, área multicultural localizada no leste do México, com destaque para o impacto que o gênero teve sobre o sistema musical dessa região. O objetivo deste artigo é analisar o processo dessa prática musical nas comunidades Nahuas e a maneira como a música dos seus rituais se projeta em novas versões de cúmbias que se difundem através de uma economia informal da música, própria dos mercados regionais.

O texto dos pesquisadores Antenor Ferreira Corrêa e Edwin Pitre-Vásquez apresenta as possíveis determinantes que conduzem a escolhas dos padrões rítmicos como resultantes da junção entre o que se escolhe como mais expressivo de um grupo associado ao grau de complexidade do mesmo. São realizadas reflexões sobre os elementos musicais naturais e arbitrários.

O artigo apresentado pelas professoras e etnomusicólogas Eurides de Souza Santos e da Kátiusca Lamara dos Santos Barbosa trata dos processos performativos na arte da embolada. Partindo da análise do coco-de-embolada “o carão”, de autoria dupla de conquistas paraibanas Terezinha e Lindalva, destaca alguns elementos que consideram cruciais para o êxito da performance. São eles:

as sistematizações e improvisos da palavra cantada, o acompanhamento instrumental e a ideia de “encantamento” envolvendo conquistas e audiência. E demonstram que esses processos performativos contribuem tanto para o êxito da performance das conquistas quanto para a manutenção da tradição dos emboladores.

O artigo do professor e pesquisador Ivan Vilela reafirma a importância de se trabalhar com as fontes primárias quando se pode ter acesso a elas em uma pesquisa musicológica. Atualmente uma parte expressiva dos artigos sobre musicologia tem sido construído a partir da leitura de textos e não da audição das músicas em foco perpetuando, muitas vezes, equívocos das visões dos que primeiro escreveram sobre a musicologia. Assim, a música do cinema estadunidense nos anos 1940, a bossa nova, o samba, a canção de protesto, o clube da esquina quando pesquisadas em suas fontes primárias podem nos apontar novos caminhos.

Edwin Pitre-Vásquez

Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais

Angela Lühning
(UFBA)

Resumo: Este artigo centra-se nos os desafios recentes em etnomusicologia brasileira, analisando a trajetória histórica e representação geográfica da disciplina em relação à situação em alguns países do hemisfério norte. Esta situação atual da etnomusicologia brasileira explica questões como o seu compromisso social, a relação com as políticas públicas e proximidade com as discussões sobre educação e identidade cultural.

Palavras-chave: etnomusicologia, epistemologia, compromisso e sentido(s)

EMERGING ISSUES OF BRAZILIAN ETHNOMUSICOLOGY AND ITS SOCIAL COMMITMENT

Abstract: This article focuses about recent challenges in Brazilian ethnomusicology, analyzing the historical trajectory and geographic representation of the discipline compared to the situation in some countries in the northern Hemisphere. This current situation of Brazilian ethnomusicology explains issues such as her social commitment, the relationship with public policies and proximity with discussions on education and cultural identity.

Keywords: ethnomusicology, epistemology, commitment and sense(s)

Introdução

Como discutir com estudantes interessados o que a etnomusicologia tem feito no Brasil e qual o seu papel social, de forma crítica e comprometida? O presente texto surgiu a partir desse desafio. Mas, apesar do título sugestivo, não se trata de uma reflexão sobre epistemologia, nem de uma discussão sobre possíveis procedimentos teóricos/ metodológicos na área da etnomusicologia e, tampouco, de uma análise de pesquisas recentes. Mas sim, trata-se de reflexões sobre questões de direcionamento de pesquisas na área de artes/humanas, com seus compromissos sociais decorrentes que chamaram minha atenção nos últimos anos. De certa forma também são reflexões sobre possibilidades e utopias, mas, levando em conta que utopias são frutos de necessidades reais, trata-se também de reflexões sobre realidades, mesmo que em vários planos temporais e espaciais.

Para entender a proposta desse texto é importante esclarecer a sua trajetória: ele é o produto final de duas versões de uma palestra que apresentei com poucos dias de distância temporal em encontros diferentes. A fala original, atendendo à sugestão temática dada pelos organizadores, foi apresentada no I Forum Norte Mineiro de Etnomusicologia em Montes Claros em meados de agosto para os alunos de graduação da UNIMONTES. Mas, em poucos dias ela teve de ser adaptada para transformar-se em uma conferência para ser apresentada na ANPPOM em João Pessoa no final de agosto de 2012. Tinha sido convidada para ficar no lugar de um colega da área de educação musical, impossibilitado de embarcar. O tema previsto da conferência, já anunciado, era voltado para a educação musical, o que me fez ampliar alguns aspectos da fala original para construir pontes entre etnomusicologia e educação musical, apesar de parecer, inicialmente, um desafio quase “sem sentido” (retomo isso no final do texto). A versão aqui apresentada é uma mescla das duas apresentações, embora mais focada na etnomusicologia, e se dirige, em especial, a pessoas que buscam completar suas leituras sobre a etnomusicologia brasileira.

O presente texto é dividido em três partes, além dessa introdução: uma primeira, mais geral, para pensar o lugar da etnomusicologia e da diversidade musical no Brasil, estabelecendo algumas comparações com outros países, em

especial a Alemanha,¹ uma segunda, mais específica, sobre os desafios emergentes, e uma terceira conclusiva.

Para poder falar de temas emergentes e compromissos sociais na etnomusicologia é preciso levar em conta lugares, não somente acadêmicos, mas também geopolíticos das áreas de conhecimento e suas sub-áreas, além da representatividade destes vários locais e das ações realizadas neles por pessoas.² Quando apresentei a primeira versão desse texto na UNIMONTES em Montes Claros (MG) para alunos da graduação, percebi o grande interesse que lá existe na etnomusicologia, ao ponto de ter impulsionado nos últimos anos a trajetória de vários monteclarenses que hoje estão atuando em diversas universidades, especialmente em estados do Nordeste (PB, RN e CE). Mas, estes lugares são ainda recentes no mapa “geo-acadêmico” da pesquisa/atuação em etnomusicologia (e educação musical), fora do centro geográfico e geopolítico da produção acadêmica, assim como Montes Claros ou outras cidades de médio porte pelo Brasil adentro. Assim, ao tratar do tema proposto, estamos falando também das periferias geográficas da pesquisa em música no cenário acadêmico brasileiro, o que se estende aos temas abordados por elas em suas pesquisas e atuações de formação, em geral, dialogando com temas, necessidades e desafios novos.

Pode até parecer estranho pontuar a presença da etnomusicologia em Montes Claros, Sobral ou outras cidades como Pelotas ou Curitiba,³ por exemplo, mas a razão é simples: fica perceptível que não há somente uma expansão das

¹ A ênfase maior do texto está sendo colocada na trajetória da etnomusicologia nos países europeus, em específico a Alemanha, por ser um contexto ainda menos discutido do que o contexto dos EUA.

² Falo a partir da minha experiência como professora em uma universidade nordestina, a UFBA, que no seu Programa de Pós-Graduação em Música, iniciou em 1990 o primeiro mestrado com concentração em etnomusicologia no Brasil, e formou os mencionados docentes, hoje atuantes em universidades nordestinas (e outras), na área da etnomusicologia e afins.

³ Montes Claros figura aqui apenas como exemplo pelo constante processo de interiorização não somente das universidades, mas também da etnomusicologia, pois pessoas formadas nessa área estão atuando como professores em Natal, Sobral, Crato, Feira de Santana entre outras universidades. Em algumas delas a etnomusicologia existe como área própria, em outras, por enquanto, apenas a presença de etnomusicólogos que estão contribuindo com novas visões de pesquisa e atuação na área de música. Podemos ampliar esse escopo para outros estados brasileiros que passam por experiências parecidas.

universidades públicas pelo Brasil, mas também que a etnomusicologia está conquistando novos espaços que estão impulsionando novas reflexões. Isso não surpreende, se comparamos a situação da etnomusicologia brasileira com aquela dos países que deram início a esta disciplina, como veremos em seguida.

O surgimento e a trajetória da etnomusicologia envolve certo grau de “rivalidade” em relação aos “mitos de origem” da disciplina, em especial entre os Estados Unidos e a Alemanha, cada um destes países reivindicando a primeira iniciativa pelo estudo da música nos contextos das diversidades culturais. Mas, independente desta questão, hoje o papel da disciplina nesses dois países é bem diferente dos tempos iniciais, um pouco mais que 100 anos atrás. O período de 1900 até a segunda guerra mundial talvez represente o tempo áureo da disciplina na Alemanha e as décadas posteriores nos EUA. Os detalhes desta trajetória podem ser conferidos em publicações dedicadas especialmente a esta questão.⁴

A etnomusicologia no mundo ocidental e no Brasil

Na Alemanha a etnomusicologia entrou nas últimas décadas do séc. XX em um período de retração, tendo sido absorvida em parte pela musicologia, além de ter buscado também novas aproximações à sociologia da música ou à educação musical, delineando novos caminhos no séc. XXI. Já nos EUA, apesar dela estar presente em muitas universidades e muitos cursos como uma das disciplinas de tronco comum, existem apenas poucas universidades nas quais há uma ênfase na etnomusicologia como área principal. Em ambos os países a etnomusicologia optou por caminhos e posicionamentos, cuja análise talvez possa explicar o mencionado fenômeno de retração.

Desde o tempo de seu surgimento, como musicologia comparada, depois como etnomusicologia, por muito tempo o foco principal da disciplina tem sido a pesquisa dos universos musicais fora dos respectivos países “proponentes” e da sua própria cultura. Isso não tem sido diferente na França e na Áustria, dois outros

⁴ Ver o verbete “ethnomusicology” do *New Grove Dictionary*, (PEGG et alii, 2001) que não aborda a existência da etnomusicologia no Brasil ou na América do Sul.

países que contaram desde 1900 com arquivos de fonograma, digamos, museus dos sons do mundo, onde as gravações realizadas em outras culturas ficaram armazenadas e encontram-se guardadas até hoje.⁵

Isso significa, por outro lado, que as culturas musicais dos países que “produziram”⁶ os primeiros pesquisadores dificilmente foram abordadas por eles, a não ser a partir do olhar dos estudiosos do *folclore* inglês, da *Volkskunde* alemã ou então da etnologia. Assim, as respectivas culturas locais “autóctones” muitas vezes foram entendidas como menos importantes do que a própria música erudita europeia ou as músicas vistas como “exóticas”, vindo do além-mar. Esse quadro trouxe consequências para as definições de música, cultura e identidade das culturas europeias. Como uma das exceções devem ser citadas as pesquisas realizadas pelos húngaros Bela Bartók e Zoltan Kodaly que ambos, já na sua época, representavam a periferia geográfica do cenário europeu.⁷

Mesmo que essa situação tenha sido revista de forma crítica através de estudos pós-coloniais, ela ainda representa em um dilema atual: até hoje um número grande de etnomusicólogos nos países ocidentais mencionados trabalha com culturas musicais geograficamente distantes, em geral situadas em outros continentes, o que reduz bastante a visibilidade destas pesquisas dentro dos países de origem dos pesquisadores.⁸ Assim, a etnomusicologia, de certo modo, virou uma área de especialistas que representam outras culturas, mas não criaram

⁵ Ainda existem poucas propostas de políticas de repatriação de peças de museus ou de inserção de materiais históricos gravados e guardados em museus de som nas culturas de origem, pelos mais diversos problemas associados. Esse tema foi abordado em parte por uma publicação do Museu de Berlin (Berlin/Simon, 2002; ver também publicações e materiais disponíveis em <https://katalogshop-smb.museumportal.org/museumsgebaude/ethnologisches-museum.html>). Apenas uma parte destes materiais tem sido digitalizada e publicada nos últimos anos, e menos ainda disponibilizada nos países de origem da gravação. A maior parte destes materiais nunca passou por uma “repatriação cultural”. (ver os artigos de Seeger, Feld e outros autores na referida publicação).

⁶ Usei o termo “produzir” de forma proposital, porque no período inicial da musicologia comparada/ etnomusicologia ainda não existia a possibilidade de formação no sentido atual.

⁷ A atuação de Bartók como pesquisador musical foi analisada detidamente em analogia com a atuação de Mario de Andrade pelo livro de Elizabeth Travassos (1999)

⁸ Além disso, é pouco comum existirem publicações resultantes destas pesquisas, feitas além-mar, nos países hospedeiros e suas instituições, e menos ainda resultados pensados para e com os participantes envolvidos nas pesquisas.

diálogos entre estas culturas pesquisadas, distantes, e as próprias culturas de seus respectivos países. Mas, as consequências dos processos de descolonização e a pauta das reflexões sobre a situação pós-colonial também permearam este universo e surgiram novos centros acadêmicos voltados para o universo etnomusicológico mais sensíveis às novas demandas. Mesmo assim, ainda trata-se de uma parcela menor, mas crescente, de etnomusicólogos que dialoga com os desafios da inegável diversidade cultural, presente na Europa nas últimas décadas, após as profundas transformações políticas originadas pela queda do Muro de Berlim e a criação da União Europeia (EU) que trouxe fluxos consideráveis de imigrantes com suas vivências culturais para a região.

Na Alemanha há agora reflexões sobre as novas demandas da disciplina, de questões como educação multicultural (Vogels, 2013) a análises do futuro do público consumidor de concertos de música erudita (Neuhoff, 2008). Há também acaloradas discussões sobre novas demandas da disciplina e esforços em redefini-la como musicologia cultural (Greve, 2002, Klenke et Allii, 2003), além de criar novas nomenclaturas (Göttingen e Weimar)⁹ ou a inserção em redes europeias de pesquisa. Estas propostas de redefinição e reconhecimento de novos contextos em resposta às profundas mudanças da sociedade parecem estar em caminho promissor, diferente de situações anteriores, nas quais um certo engessamento da área no cenário universitário tinha levado a cortes de vagas de professores e, com isso, também à redução de vagas para estudantes.¹⁰ Assim, naquele país, a grande área da musicologia está discutindo as suas responsabilidades, limites e identidades, questões discutidas por Greve (2001).

⁹ Favor consultar as páginas dos respectivos institutos de (etno)musicologia: <<http://www.uni-goettingen.de/de/wir-ueber-uns/355775.html> e <https://www.hfm-weimar.de/651/#HfM>>.

¹⁰ Em casos extremos ocorreu até o fechamento de institutos autônomos, hoje integrados em outros, conceitualmente próximos, como a musicologia histórica ou a musicologia sistemática. A lista de todos os institutos de musicologia em países de língua alemã encontram-se no site da maior revista da área “Die Musikforschung”, informando detalhes das estruturas de cada um dos cursos oferecidos: <<http://www.musikforschung.de/index.php/studium-musikwissenschaft#G>>.

Todos estes fatores parecem explicar uma posição relativamente “marginal” da etnomusicologia na Alemanha e nos outros países europeus mencionados nas décadas anteriores a 2000, quando havia ainda poucos vínculos mais profundos e cotidianos com as sociedades civis ao seu redor. São sociedades complexas que lidam hoje com música de múltiplas formas e origens, que vão muito além do fazer acústico e da relação direta da produção sonora com as pessoas, mas incluem também os mais diversos processos midiáticos e tecnológicos. Já as mudanças de ação apontadas são recentes e coincidem também com o período de uma guinada da disciplina no Brasil.

Aparentemente pode parecer que não há nenhuma ligação desse cenário, apresentado de forma muito resumida, com o Brasil. Mas, ao contrário, acredito que ele permite fomentar as análises do cenário brasileiro, no mínimo, para perceber várias diferenças, mas também algumas semelhanças. Pois, diferente do cenário europeu, o constante crescimento da área de etnomusicologia no Brasil não passou por uma fase de “adormecimento”, ao contrário, ela começou a construir logo seu caminho próprio.

A etnomusicologia instalou-se como área disciplinar no Brasil primeiro em nível de pós-graduação, em 1990 na UFBA, embora nos anos 80 já tenha ocorrida a formação de vários dos profissionais hoje atuantes ainda fora do Brasil, devido à ausência de um curso de formação específica. Além disso, teve aqueles que inicialmente ficaram no Brasil e trabalharam questões etnomusicológicas a partir de outras áreas acadêmicas, especialmente a antropologia.¹¹ Desde 1990 a etnomusicologia acabou propondo algo diferente do que vimos na Europa e nos EUA, assumindo o papel de uma área que dialoga com as expressões de música a partir da reflexão sobre práticas musicais brasileiras em busca dos seus conceitos próprios. Isso tem gerado, inicialmente, até críticas de colegas de ofício, definindo a etnomusicologia brasileira como descritiva (Béhague, 1999), porém, subestimando o gradual desenvolvimento de seu potencial crítico e político.

¹¹ Sandroni (2008) analisa as trajetórias dos etnomusicólogos atuantes no Brasil, especialmente aqueles da “primeira” geração com suas formações ainda fora do país e suas atuações em programas de música e de antropologia. Ver sobre o tema também uma primeira abordagem de Lühning (1991).

É importante lembrar que até então, salve engano, em todas as escolas de música do país, incluindo aqui os conservatórios, o ensino e o estudo da música era voltado apenas para o repertório da música erudita europeia, ou então, no máximo da abertura, à música erudita brasileira. Já a complexidade das demais tradições e expressões musicais do país ou era tratada apenas como folclore ou música de cunho comercial ou, então, simplesmente não percebida como merecedora de uma reflexão maior. Prova disso é que até os cursos de música popular brasileira ainda são muito recentes no contexto universitário brasileiro, tendo surgido apenas há poucos anos.

Com a inserção da etnomusicologia no cenário universitário este quadro de percepção (de)limitada de música começou a mudar aos poucos e finalmente surgiu uma proposta conceitual que permitisse perceber e discutir a diversidade das tradições musicais brasileiras a partir de outro ângulo. Esse período coincidiu com a implantação de políticas públicas específicas, tanto da parte da UNESCO quanto do Ministério da Cultura, dando visibilidade a mestres e mestras, protagonistas das expressões musicais e, finalmente do projeto Encontro de Saberes (INCTI/MINC), idealizado por José Jorge de Carvalho.¹²

A etnomusicologia permitiu que se construísse aos poucos uma visão diferente de música, certamente influenciada pela sua proximidade conceitual e metodológica com a antropologia. Assim, construiu-se no cenário brasileiro uma situação diferente dos países mencionados anteriormente: a etnomusicologia brasileira dialoga desde o início idealmente com as demandas da sociedade contemporânea (depois explico por que uso o termo idealmente) e aceita desafios

¹² Ainda há opiniões que creditam a atenção dada às tradições musicais brasileiras aos estudos do folclore, vistos como precursores ou até, como idênticos aos temas abordados pela etnomusicologia. Mas, discordo disso por uma questão simples: os folcloristas se interessavam apenas pelo assim chamado “fato folclórico”. Centro de sua atenção eram as manifestações em si, com suas estruturas internas, sem se interessarem pelas interrelações destas manifestações com as pessoas e a sociedade, deixando de incluir nas análises aspectos sociais, políticos e históricos, enfim, uma discussão da função social da música e sua iminente força simbólica e política. Assim, ocorreu uma reificação de tradições culturais pelos estudos folclóricos (e, assim, do conceito da diversidade cultural brasileira), vendo-as com uma percepção bastante estática, em vez de entendê-las como criativas e dinâmicas em constante processo de transformação. O projeto Encontro de Saberes é um bom exemplo para essa nova visão.

em relação à análise e compreensão de contextos culturais socialmente e geograficamente complexos nas suas diferenças e até contradições. O que é bem presente nos estudos etnomusicológicos brasileiros são também os diálogos com outras áreas ao seu redor, da história à tecnologia, incluindo a área de educação musical como interlocutora. É esta visão mais ampla da área que também traz os desafios atuais que gostaria de pontuar na segunda parte deste texto.

Os desafios atuais, seus enredos e as pontes

Podemos perguntar quais são os temas abordados nos trabalhos desenvolvidos nestes quase 25 anos da inserção acadêmica da etnomusicologia no Brasil e quais os possíveis desdobramentos? Para entender a cena atual a partir das mudanças ocorridas nesse período, em especial em relação ao foco e à abrangência dos estudos realizados, cito, a título de exemplo, as mais que 60 dissertações e teses de etnomusicologia já defendidas no PPGMUS da UFBA até o presente momento, além de outros textos que surgiram como desdobramentos desses trabalhos acadêmicos.¹³ Inicialmente tratava-se mais de etnografias e estudos de caso relativos a contextos musicais bastante específicos, estudando comunidades indígenas, comunidades religiosas afrobrasileiras, tradições musicais de grupos de imigrantes, rurais e urbanas. Já nos últimos anos aqueles trabalhos que tem buscado um diálogo ainda mais direto com os protagonistas dos contextos musicais têm aumentado, mesmo que muitas das pesquisas mencionadas já eram realizadas em comunidades e contextos próximos às vivências culturais dos pesquisadores. Aos poucos este quadro foi se ampliando e

¹³ Gostaria de apresentar dados mais abrangentes, para poder avaliar as possíveis mudanças conceituais em relação a temas ou abordagens empregadas, mas ainda não há números precisos sobre o total de trabalhos acadêmicos realizados na área de etnomusicologia nas duas últimas décadas. Infelizmente os dados presentes no banco de dados da CAPES ainda são incompletos, o que impossibilita uma análise quantitativa e qualitativa sobre as questões mencionadas acima. Apenas um levantamento detalhado em cada um dos programas de pós-graduação no Brasil com área de concentração em etnomusicologia permitiria este levantamento das prováveis mudanças como expressão de novas propostas conceituais. Por isso, minhas observações se fundamentam nos trabalhos desenvolvidos na UFBA, bem como na observação de apresentações de trabalhos em livros, congressos e bancas.

começou-se a questionar a autoridade e representatividade do pesquisador e com isso a real relevância das pesquisas acadêmicas para as comunidades envolvidas, buscando novas possibilidades de interlocução, representação, participação e colaboração.

De um lado isso pode ser interpretado como um momento de crise da etnomusicologia (Laborde, 2008) bem como de outras áreas das ciências humanas que começaram a se sentir questionadas pelas exigências de outros segmentos sociais, que finalmente se colocaram de forma mais crítica em relação a autoridade etnográfica e a participação não questionada das comunidades em pesquisas (Barz/Cooley, 1997, e Fonseca, 2004). Novamente é necessário lembrar a trajetória histórica da pesquisa sobre as músicas brasileiras, consideradas folclóricas ou até “exóticas”: no início da existência da disciplina tratava-se em geral de pesquisas realizadas por pessoas estranhas aos contextos, muitas vezes por viajantes ou pesquisadores estrangeiros, sem que existisse algum tipo de relação posterior entre estes pesquisadores e os “pesquisados”, termo muito comum até a segunda metade do séc. XX. Elas foram aos poucos substituídas pelas propostas ligadas ao conceito da pesquisa participante,¹⁴ embora muitas vezes realizando pesquisas apenas porque faziam parte das exigências acadêmicas. Porém, finalmente, parece que estamos em uma fase, na qual uma pesquisa não deve ser pensada ou realizada sem uma efetiva discussão de seu contexto e seus objetivos com aqueles sujeitos, diretamente envolvidos naquela pesquisa, o que traz a necessidade de pensar também em questões como responsabilidade social, ética e outros temas e fomentar efetivamente propostas colaborativas.

Quer dizer, idealmente existe hoje um cenário no Brasil em que a pesquisa etnomusicológica (e antropológica) passa por novas exigências e necessidades, não por último, devido às mudanças recentes, especialmente nos últimos 10 anos, na área de educação e, também na educação musical. Penso nas duas leis 10.639/03 e 11.645/08, prevendo o ensino da cultura afro-brasileira e indígena e o próprio ensino de música nas escolas, pela lei 11.769/08. Se antes não havia um lugar para a discussão de temáticas étnicas e de diversidade cultural,

¹⁴ Lembro aqui de um dos primeiros livros abordando este conceito: Brandão (1981).

hoje isso se tornou uma questão quase “indiscutível”, apesar de tampouco ser uma questão unânime. Além disso, a real inserção desses temas no ensino escolar, que de fato poderia provocar uma gradual mudança nas percepções de cultura, ainda não ocorreu, por motivos diversos, dos quais mencionarei apenas alguns.¹⁵

Para trabalhar estas temáticas nas escolas hoje, certamente é necessário existir um acesso amplo a informações sólidas sobre a diversidade cultural, em geral, oriundas de publicações das ciências humanas, incluindo nelas aqui também a etnomusicologia. Em relação a estas publicações mais recentes acredito ter ocorrido um salto qualitativo, pois buscam sempre mais uma visão contextual, crítica, comprometida e, assim, política. Parcerias e diálogos com várias áreas de conhecimento ao redor da etnomusicologia como a *advocacy antropology*, (Haskell/Loughran, 2003) certamente tem contribuído para isso. Quem dialoga por sua vez com as novas posturas da etnomusicologia é a área da educação musical, mas também as instâncias que trabalham com políticas públicas. Especialmente a possibilidade de relações entre etnomusicologia e educação musical, a partir do interesse e da necessidade de trabalhar com a diversidade cultural brasileira, constitui um importante desafio.

Mesmo assim, há alguns questionamentos por grupos de pessoas em relação à abordagem destes temas nas escolas ou em outros ambientes, como p.ex. a cultura afro-brasileira e africana, em geral, por questões de ordem religiosa. Pois, é conhecido que há um grande número de pessoas que nos últimos anos aderiram a religiões evangélicas, muitas vezes instadas a negar os seus vínculos culturais anteriores. Isso é algo bastante comum em Salvador, onde existe, além de um número bem acentuado de população afro-descendente e manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras, também um número sempre maior de evangélicos, em maior parte afro-descendentes, se comparado com a situação de 10 a 20 anos atrás, quadro que ocorre também em muitos outros lugares. Por isso, há hoje muitas pessoas em Salvador, inclusive muitos

¹⁵ Uma das questões principais é a contínua redução das culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas à noção de folclore, sem que haja uma abordagem mais profunda da questão. Essa associação data ainda do tempo da ditadura, responsável pela instituição do dia do folclore em 1965, ratificando assim os conceitos antagônicos de folclore e cultura, e impossibilitando qualquer discussão mais séria do tema.

professores, que consideram como discutível a inserção destas temáticas, mesmo sendo previstas por lei, como uma medida de reparação histórica em relação ao assunto e as populações nele envolvidas. Quer dizer, existe no Brasil uma ideia amplamente difundida de que cultura seria sinônimo de religião, pois a presença da cultura africana para muitos tem se cristalizado em aspectos religiosos, sem perceber os demais aspectos culturais envolvidos e por isso, negando-se a abordar a temática das referidas leis. Essa situação requer certamente uma ampla discussão, além de um posicionamento engajado da parte de educadores musicais e etnomusicólogos (Lühning, 2013).

Por todos estes motivos mencionados, acredito que o estabelecimento da etnomusicologia no Brasil tenha sido trilhado por caminhos diferentes dos países europeus ou dos EUA, com isso não invalidando as iniciativas recentes que apresentem enfoques inovadores naqueles países. E isso nos permite chamá-la de etnomusicologia brasileira (Lühning, 2006), por perceber o seu grande potencial e papel social, o que não quer dizer que ela seja entendida assim por todos os seus representantes. Mas coloco isso, por acompanhar a atuação de vários colegas que entendem a etnomusicologia desta forma mais ampla e comprometida, como tendo afinal um papel iminente político que ela está assumindo, quanto mais ela sai das universidades dialogando com a sociedade.¹⁶

Mas quais seriam então os desafios atuais da etnomusicologia brasileira? Acredito que seja a continuação deste caminho que delineei, com temas sempre mais amplos na sua dimensão de questionamento, de contribuição para a discussão de temas que abordem a composição da sociedade brasileira, a inserção de segmentos sociais, identidades, questões de gênero, políticas educacionais e culturais, direitos coletivos de propriedade intelectual ou conhecimentos tradicionais e do uso de tecnologias. A lista pode ser quase infinita, mas acredito que o fundamental é a consciência do papel social e cultural da etnomusicologia no cenário de pesquisa e formação na área de humanas/ artes hoje existentes. E

¹⁶ Entre vários outros menciono aqui em especial as atuações constantes dos colegas Samuel Araujo, Rosângela Tugny, Glaura Lucas, Luis Ricardo Queiroz, Marília Stein, Luciana Prass e Liliam Barros..

por analogia gostaria de incluir desde já a educação musical nesse processo de reformulação de paradigmas.

Porém, em relação à escolha de temas de possíveis pesquisas há outra questão importante a ser considerada: pois, o maior desafio para mim não é um possível tema em si, mas a percepção da escolha devido à relevância para um grupo maior de pessoas. E nisso coloco os acadêmicos apenas entre diversos outros grupos, pois defendo que as relevâncias não devem ser definidas apenas a partir do olhar dos assim chamados parâmetros acadêmicos, mas também a partir daquele das pessoas envolvidos nas pesquisas (na área das humanas e artes), que de alguma forma também devem ser beneficiados pelas pesquisas. Isso representa uma mudança de paradigma, pois, seguindo esta lógica, não seria mais o ineditismo do ponto de vista acadêmico de um tema que o torna relevante, mas a sua necessidade política e até urgência social/ cultural que, pelo menos, devem ser cogitadas como aspectos importantes na delimitação dos possíveis temas.

Isso talvez possa soar radical, mas este caminho me parece mais aceitável do que a ideia de que o tema em si se justifica por ser bem elaborado, metodologicamente consistente, teoricamente ancorado, entre outros, apelando assim à chamada excelência acadêmica, que virou uma categoria quase à parte. Nesse sentido considero que os temas emergentes e relevantes são todos aqueles que apresentam este compromisso social, educacional, independente dos seus temas, digamos, mais especificamente acadêmicos em si. Menciono algumas questões para deixar mais claro o que quero dizer: temas emergentes são os temas que lidam com tradições ou expressões musicais em constante diálogo com as pessoas envolvidas nelas, o que pode ocorrer em contextos urbanos comunitários em situação de vulnerabilidade social, grupos minoritários, como grupos indígenas, quilombolas ou ribeirinhas, processos educacionais escolares ou não escolares, em contextos geográficos e sociais periféricos ou não, questões de transmissão e processamento de informações através dos mais diversos meios, novas formas e processos criativos, hoje tão relacionados com novas tecnologias e processos midiáticos, entre muitos outros possíveis temas.

Mas há mais um aspecto a ser considerado: algo muito importante neste processo é também a percepção da necessidade de criar, construir e desenvolver

outros tipos de resultados, além das tão conhecidas monografias, dissertações ou teses, ou então os artigos, de preferência a serem publicados em revistas conceituadas, até em línguas estrangeiras. Não adianta pensar que a entrega de um exemplar da tese ao participante de uma pesquisa vai colaborar necessariamente para a circulação de conhecimento, “devolver” ou retribuir o que se construiu argumentativamente a partir das participações dos sujeitos sociais envolvidos.¹⁷ É necessário pensar também em textos com linguagens e em formatos acessíveis, outros materiais resultantes ou ações que de fato podem ser significativos para as pessoas envolvidas nas pesquisas e a sociedade em geral. Só assim os benefícios serão mais equilibrados entre as partes desta equação de forças que expressa sempre relações de poder e estruturas sociais assimétricas muito arraigadas.

Aqui incluo também os professores da educação básica, até hoje tão pouco reconhecidos, inclusive pelos professores universitários, que deveriam ter o direito de acesso a possibilidades de interlocução para sua formação continuada através de materiais de circulação ampla, ou melhor, materiais específicos para os contextos de sua atuação em relação às questões de cultura e artes. Penso aqui na construção de possibilidades, parecidas com aquilo que acontece no âmbito da educação diferenciada com professores indígenas que hoje finalmente podem trabalhar primeiro (na sua própria língua) os contextos culturais de seus respectivos grupos étnicos para depois entrarem em questões da cultura/ história do Brasil, incluindo o português.

Especialmente os professores das escolas públicas, atuando na área de música ou não, precisam de materiais fundamentados para trabalhar as questões das identidades locais e regionais, em vez de manter a ideia teórica de uma cultura nacional única que na prática nunca existiu. Estes materiais deveriam ser fruto da participação maciça dos pesquisadores na assim chamada divulgação científica como compromisso social e ético das universidades, mantidas com dinheiro público, materiais que não necessariamente precisam ser didáticos.

¹⁷ Um dos textos mais importantes que abordou a problemática das relações entre carreiras acadêmicas e benefícios pessoais e coletivos foi o texto de Davis, 1995.

No início mencionei que este texto não seria propriamente uma reflexão sobre procedimentos metodológicos ou teóricos, e de fato não mencionei nenhum deles até agora, mas por qual motivo? Por que acredito que, a partir das várias colocações anteriores, tenha ficado claro que a questão principal dessas reflexões é menos direcionada para questões de terminologia conceitual do que para reflexões sobre desdobramentos de análises e posicionamentos comprometidos e suas inserções em ações várias, assim guiando a atuação dos etnomusicólogos no Brasil.

As posturas de responsabilidade e comprometimento que coloquei nesta abordagem da etnomusicologia brasileira podem ser chamadas de etnomusicologia aplicada, participativa, dialógica, colaborativa ou então de empirismo radical, mesmo que estes aportes teóricos/ metodológicos possuam definições diferenciadas e possam ser percebidas ou defendidas como sendo diferentes entre si.¹⁸ Isso é apenas natural, pois todos eles surgiram em lugares geográficos e momentos temporais diferentes. Mas, o mais importante, a final, é uma atuação socialmente comprometida através de novos processos dialógicos, colaborativos, não importando muito o termo que se aplica, pois já temos muitos existentes.

O(s) sentido(s) da/na etnomusicologia

Além disso, ainda há mais um aspecto que citei no início quando mencionei que queria “dar sentido” ao texto no momento de aceitar o convite para a segunda fala. Pois, na verdade, trata-se de uma questão bastante séria, apesar de sua vinculação com aspectos que poderíamos chamar de lúdicos. Explico: ao observar as expressões específicas da diversidade cultural/ musical brasileira, podemos perceber que todas elas estão sendo vividas pelas pessoas envolvidas com todos os seus sentidos, falando aqui de fato nas percepções sensoriais.

¹⁸ Há uma ampla produção bibliográfica sobre cada um destes termos, seja em português ou em outras línguas, que pode ser consultada através de muitos textos disponíveis na internet.

Nós, pesquisadores, ainda não percebemos isso de forma suficiente, pois, de fato existe um forte envolvimento sensorial em todos os contextos, que vai além da percepção do som físico-acústico. Esse espectro sonoro, a música e suas representações, colocamos durante muito tempo no centro de nossas atenções, preocupados com análises quantitativas, também para tornar as nossas produções cientificamente validadas. Assim, raramente percebemos os demais sentidos presentes nas práticas musicais, que envolvem, além do corporal/ kinético e tátil, perceptível em múltiplos movimentos, o visual/ cênico/ espacial e o olfato a partir de contextos que incluem cheiros, enfim, todos os estímulos diversos presentes em contextos que podem ir do lúdico ao ritualístico. Isso, sem mencionar a importância das intensas relações interpessoais, que permeiam essas experiências sensoriais, com seu poder de integração social, criando fortes noções de identificação e pertencimento que assim também conferem sentido às vivências artísticas e culturais.¹⁹

A compreensão desses vários sentidos de viver *com e através de todos os sentidos* parece-me um dos maiores desafios para todos que queiram entender estas complexas interrelações. Trata-se de mais do que uma mera questão de cunho estético ou estilístico, mas de uma necessidade conceitual urgente para começar a pensar também os possíveis caminhos para uma redução das incompreensões sociais, tão diretamente ligadas a concepções abstratas e até contraditórias entre si como arte, cultura, brincadeira, lazer e fruição.

Para as pessoas das próprias práticas culturais todos esses contextos multissensoriais “fazem sentido”, usando esta expressão como metáfora, além de darem-lhes prazer. Mas não “faz sentido” para elas aquilo que, em geral, se produz sobre elas ou os contextos culturais vividos por elas. Neste sentido nós, pesquisadores, precisamos “dar sentido” às nossas ações de diálogo com contextos de pesquisa e de inserção de resultados em ações culturais, pedagógicas ou não. Precisamos incluir a análise das amplas questões sociais e políticas nas nossas percepções e, assim, também repensar o papel do próprio campo acadêmico, em

¹⁹ Recomendo assistir ao filme “Tarja Branca – a revolução que faltava”, filme documentário de Cacau Rhoden, lançado em 2014 que aborda todas estas questões ligadas à criatividade e ludicidade de forma muito lúcida.

última instância envolvendo até a CAPES e outras agências de fomento e avaliação com suas exigências. Pois, a produção comprometida que deveria “fazer sentido” para as pessoas envolvidas e também para a sociedade, produzindo diversos materiais e ações de circulação do conhecimento (comumente chamada de divulgação científica), com possibilidades de inserção pedagógica, também deveria valer tanto quanto aquela das revistas renomadas de circulação restrita. Cabe a nós mesmos convencer a CAPES e seus representantes, que são os nossos pares, dessa necessidade, se assim o desejamos de verdade.

Gostaria de concluir dizendo que seja possível que tudo o que foi discutido até agora, ressaltando, em especial, a questão do engajamento e a necessidade da mudança de foco na definição e realização das pesquisas emergentes na etnomusicologia brasileira, seja apenas uma ilusão minha. E, se, por acaso, for isso mesmo, espero que a minha visão do potencial da etnomusicologia e, em analogia, também da educação musical comprometida, de fato se torne uma realidade na prática da pesquisa do país e sua inserção nos mais diversos contextos sociais. Mas, desde já ressalto que a inserção destas primeiras ações e discussões da etnomusicologia brasileira na sociedade brasileira, apesar de seu pouco tempo de presença, parece ser muito mais forte do que ela já foi ou possa ter sido nos países europeus em momentos anteriores da trajetória histórica da disciplina.

E assim a minha possível ilusão vira utopia e vai mais longe ainda: acredito que seja possível que, em um futuro talvez não tão distante, esta nova postura da etnomusicologia brasileira (que já alimenta várias pesquisas da área e, em analogia, também atuações da educação musical), com base nas suas experiências de inserção na sociedade brasileira possa “retornar” à Europa com esta nova visão, diferente daquela que saiu de lá algumas décadas atrás. Esta etnomusicologia socialmente comprometida e inserida no dia-a-dia de uma sociedade que a abarca, abraçando-a, também poderia atuar em uma Europa hoje etnicamente tão diversificada, às vezes até dividida, muito diferente daquela existente quando a etnomusicologia foi criada. Assim, a etnomusicologia também poderia “fazer sentido” para todos os envolvidos na vivência e no estudo das práticas culturais atuais na Europa.

Post-scriptum

Mas, ainda existe uma incógnita ao final da reflexão utópica sobre uma possível “migração” da etnomusicologia brasileira para o hemisfério norte: a disciplina continuaria com o seu atual nome ou não? Isso certamente ainda é outra questão, que vai muito além dos temas discutidos aqui. Mas, pensando bem, talvez ela nem tenha importância diante do tamanho, da importância e da urgência das outras questões antes abordadas no decorrer do texto.

Referências

BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (eds.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997.

BEHAGUE, Gerard. “A etnomusicologia latino-americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática.” *Anais do 2º Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. 1999, p. 41-69.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.) . *Pesquisa participante*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

DAVIS, Martha Ellen: “Carreers and “alternative” carreers in the unity bntween theory and practice in ethnomusicology. ” In: *Ethnomusicology*, vol.36/3, 1992, p. 361-387.

FONSECA, Claudia. “Antropólogos para que? O Campo de atuação profissional na virada do milênio”. In: TRAJANO FILHO, Wilson/ RIBEIRO, Gustavo Lins (Orgs.). *O campo da antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Associação Brasileira de Antropologia, 2004, p. 69-92.

GREVE, Martin. “Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der, Musikethnologie“. *Die Musikforschung*, 55 (3), 2002, p. 239–251.

HASKELL, Erica/ LOUGHRAN, Maureen. *Invested in Community . Ethnomusicology & Musical Advocacy*. Brown University, 2003.

KLENKE, Kerstin, KOCH, Lars-Christian, MENDIVIL, Julio, Rüdiger Schumacher, SEIBT, Oliver, VOGELS, Raimund. “Totgesagte leben länger - Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie“. *Die Musikforschung*, 56 (3), 2003, p. 261-271.

LABORDE, Denis. “A etnomusicologia serve ainda para alguma coisa”. *Música em contexto*. Brasília, n. 1, 2008, p. 27-46.

LUHNING, Angela. “Etnomusicologia Brasileira como Etnomusicologia participativa: Inquietudes em relação às músicas brasileiras”. In: *Músicas Africanas*

e indígenas no Brasil. TUGNY, Rosangela P. de /QUEIROZ, Ruben C. de (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 37-55.

_____. “Na encruzilhada dos saberes e fazeres musicais: conhecimentos tradicionais, educação, música e espaço(s)”. In: *Transito entre fronteiras na música*. (BRAGA, Lia; TOURINHO, Cristina; ROBATTO, Lucas, org.), PPGArtes/UFPA, Belém, 2013, p. 11- 54.

_____. “Métodos de Trabalho na Etnomusicologia: Reflexões à volta de experiências pessoais”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 22, p. 105-126, 1991.

NEUHOFF, Hans, Konzertpublika, Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile, MIZ Bonn, [2008?., s/d] in: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf. Acessado em 10/8/2012

PEGG, Carole; MYERS, Helen; BOHLMAN, Philip, STOCKES, Martin. “Ethnomusicology”. IN: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Ed. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SANDRONI, Carlos. “Apontamentos sobre a história e perfil institucional da etnomusicologia no Brasil”. *REVISTA USP*, São Paulo, n.77, p. 66-75, março/maio 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.

VOGELS, Raimund . “Identität und Diversität in der Musikethnologie”. In: *Beyond Borders: Welt – Musik- Pädagogik*. Musikpädagogik und Ethnomusicologie im Diskurs. ALGE, Barbara/ KRÄMER, Oliver (orgs.) Wissner-Verlag, Augsburg 2013, p.81-92.

ZIEGLER, Susanne. *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm Archivs*. Staatliche Museen zu Berlin, 2006.

A Cúmbia dos Ancestrais: Música ritual e *mass-media* na Huasteca¹

Gonzalo Camacho Díaz

(UNAM-México)

Tradução: Edwin Pitre-Vásquez

Resumo: A Cúmbia² no México foi integrada a partir dos diferentes sistemas musicais regionais gerando configurações específicas em cada região do país, constituindo um sistema de transformações que tende a se diversificar com certa rapidez, graças aos processos de mediação. Este artigo explora a incorporação da Cúmbia à região Huasteca, área multicultural localizada no leste do México, com destaque para o impacto ocorrido no sistema musical dessa região. O objetivo deste artigo é analisar o processo dessa prática musical nas comunidades Nahuas e a maneira como a música dos seus rituais se projeta em novas versões de cúmbias, difundidas através de uma economia informal da música, própria dos mercados regionais.

Palavras-chave: Cúmbia Huasteca, Música e mídia de massa, Sistema de som, Nahuas, Xantolo.

THE ANCESTOR'S CÚMBIA: RITUALISTIC MUSIC AND THE MASS MEDIA IN HUASTECA.

Abstract: Cumbia in Mexico was gathered from the different regional musical systems generating specific settings in each region of the country, which comprise a system of transformations that tends to diversify relatively quickly, thanks to the mediation process. This article explores the Cumbia incorporation into the Huasteca region, a multicultural area located in eastern Mexico, and highlights the impact that happened in the regional musical system as well. The purpose of this article is to analyze this musical practice process in Nahua communities and the way their ritualistic music changes over to new cumbia versions which are spread through a music informal economy, typical in the regional markets.

Keywords: Cumbia Huasteca, music and mass media, sound system, Nahuas, Xantolo.

¹ O texto original possui o título de “La cumbia de los ancestros. Música ritual y *mass media* en la Huasteca” e foi publicado no livro Pérez Castro, Ana Bella (Coord). Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca. México: Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007. “La Huasteca” é uma região localizada nos estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Querétaro de Arteaga, Hidalgo, Puebla, Guanajuato e Vera Cruz no México.

² Utilizarei o termo cúmbia, com acento, para adequá-lo ao idioma português. (Pitre-Vásquez, 2004, p. 1).

A prática musical da Cúmbia tem sido amplamente difundida no México. Essa difusão ocorre através dos meios de comunicação e migração. Em cada região do país assumiu uma característica distinta, devido as particularidades de cada cultura musical. Na Huasteca, esse material é incorporado no repertório dos chamados músicos “tradicionais” e “versáteis”, como um produto de um processo de tradução intersemiótica entre cultura global e local. Assim, os objetivos deste artigo são:

- Introduzir uma abordagem para o estudo do processo de incorporação da Cúmbia ao sistema musical das comunidades indígenas Nahua da Huasteca, neste caso particular, as festas do Xantolo³ e o Carnaval.
- Mostrar a incorporação ao gênero de Cúmbia da música ritual desta região, bem como o subsequente transporte de significados visualizados nas ocasiões de sua execução.

Entre os gêneros musicais da América Latina impulsionados pela mídia com um amplo impacto internacional está, sem dúvida, a Cúmbia. Sua globalização implicou uma adaptação às necessidades próprias do mercado, regidas pelo apego a certos padrões musicais estereotipados que "garantam" uma venda bem sucedida, com a conseqüente transformação de algumas das suas características originais.⁴ Além disso, este evento experimentou mudanças de significado nos vários sistemas semióticos da esfera mundial, o que envolveu a criação de uma nova distinção no sentido da teoria sistemática de Luhmann (1997), entre a Cúmbia colombiana e um gênero comercial separado dos cânones tradicionais próprios da sua região. Por exemplo, os colombianos em geral, não reconhecem como Cúmbia o gênero ouvido no México com esse mesmo nome. Mas, sem perda de tempo, deixaremos de lado essa discussão e por enquanto este trabalho se ocupará do conceito de Cúmbia utilizado no México.

³ O Xantolo é o nome dado à Festa dos Mortos na região de Huasteca e tem seu clímax em 1 e 2 de Novembro.

⁴ “A espoliação e deformação da música latino-americana levou a uma nova produção e adaptação para um gosto pré-fabricado e um aumento do mercado anteriormente”. (León, 1993, p. 249). Ver também Acosta (1982).

Retomando alguns elementos da semiótica da cultura, principalmente as questões levantadas por Yuri Lotman (1996) e Göran Sonesson (2002), apresento uma abordagem para o estudo do processo de incorporação do Cúmbia ao sistema musical da Huasteca. Em primeiro lugar, uso o conceito de semiosfera para entender que o contato da cultura global com a cultura local (cf. Featherstone 2002) estabelece uma relação entre duas entidades semióticas. Este relacionamento forma uma fronteira, ou seja, um conjunto de “tradutores ‘filtros’ bilíngues [...] através do qual um texto é traduzido para outra língua (ou línguas) que estão fora da semiosfera dada” (Lotman, 1996, p. 24). Assim, a fronteira é resultado do contato de entidades semióticas e torna possível que diferentes e complexas estratégias de tradução cultural entrem em ação de um código para outro, estabelecendo um dispositivo dialógico, ou seja, um mecanismo de troca de informações. Ademais, estimula uma das funções do mecanismo comunicativo: a de gerar novos textos. Neste caso, um texto é uma “obra deduzida a partir de todo tipo de sistemas semióticos” (Sonesson, 2002, p. 114) e não se refere apenas ao campo da escrita.

Por outro lado, a globalização tem tido como um de seus eixos, o desenvolvimento de sistemas de informação e meios de comunicação de massa, transformando o mundo contemporâneo em uma aldeia global (vide McLuhan e Powers, 1996). A partir disso, as distâncias se encurtaram e os processos sociais, entre os quais figuram os fenômenos semióticos, têm acelerado. Em outras palavras, os meios de comunicação são, em grande parte, responsáveis por propiciar o contato da cultura global com a local. No caso da região da Huasteca, os meios de comunicação de massa, primeiro o rádio e depois a indústria fonográfica, têm desempenhado um papel fundamental na divulgação da Cúmbia. Esta, ao se inserir na semiosfera regional, tem sido “traduzida” de diversas maneiras, destacando em cada caso algumas de suas características simbólicas. Portanto, caracterizo a Cúmbia Huasteca como um texto que:

a) ao estar associado com os meios de comunicação de massa, adquire certas especificidades, tais como a velocidade e alcance dos processos semióticos ligados à sua difusão, além de suas fortes ligações sígnicas com a cultura global;

b) é o resultado de um processo dialógico particular entre sistemas semióticos, com conseqüente intercâmbio de significados;

c) sua decodificação não é unívoca, mas, pelo contrário, sua característica é tender para a multivocalidade, o que permitiu a esse gênero se inserir em diferentes práticas musicais com sentidos diversos.

Assim, novas criações consideradas como novos textos, agora denominadas como Cúmbias Huastecas, entram no sistema musical na região, estabelecendo, assim, um processo dialógico particular entre a música dos âmbitos divino e humano, com o conseqüente intercâmbio de significados entre esses dois campos semióticos. Antes de continuar, farei referência ao conceito de sistema musical definido em um trabalho anterior, pois entendo que este seja relevante para a compreensão deste artigo.

Por sistema musical, entendo um conjunto de eventos musicais dentro de uma estrutura que permite incorporar informação codificada, a partir do jogo entre semelhança e diferença. O contraste das características propicia aos recursos que se sobressaem por sua disparidade serem carregados de significado. Deste ponto de vista, os sons, as estruturas musicais, os gêneros, as agrupações instrumentais, e as ocasiões performativas estão dispostos de acordo com certos códigos e formas gramaticais que funcionam como organizadores do fenômeno sonoro, constituindo vínculos com outras dimensões sociais. Forma-se desta maneira um grande sistema comunicativo.

De uma perspectiva global, o sistema musical na Huasteca é composto por dois subsistemas principais. Um corresponde ao ciclo de festas, no qual se faz oferendas e se comemora os deuses. O outro, ao conjunto de festas relacionadas com o ciclo de vida dos indivíduos. Esta conceituação corresponde à visão êmica de alguns músicos tradicionais desta e de outras regiões do país, que distinguem “a música divina” e “música humana”. Analisando a direcionalidade correspondente à ação social e aos atos festivos, deve-se, no primeiro caso, abordar as deidades (divino), enquanto que, no segundo, os homens (humano). Isto implica dizer que se está diante de tempos de construção e espaços diferentes os quais aproveitarão o comportamento social dos indivíduos e em particular o das práticas musicais. Para efeitos dessa pesquisa, é claro que ambos os ciclos

festivos devem ser concebidos como entidades semióticas formando padrões por meio dos quais se constroem as relações dialógicas. Neste caso, a música será um dos elementos pelos quais realiza este diálogo semiótico.⁵

A interpretação de Cúmbias Huastecas é feita principalmente com as seguintes agrupações musicais: o trio huasteco (violino, jarana e huapanguera),⁶ as bandas de sopro e o grupo versátil (sintetizador, bateria, conjunto de “percussões caribenhas”, guitarra, baixo elétrico e o sistema de amplificação sonora). Os músicos da região consideram que “a tradição comum aqui no Huasteca é o trio”, enquanto as bandas são consideradas introdução subsequente. O grupo versátil é percebido como moderno e sua música é descrita como “da moda”. É importante assinalar que, até agora, o trio huasteco e a banda de sopro executam um repertório musical correspondente tanto ao campo do divino como do humano, em contraste com o grupo versátil, que é basicamente empregado no campo do humano. Contudo, o último começa lentamente a ser utilizado nas festividades dos padroeiros e das padroeiras.

As ocasiões musicais em que a Cúmbia Huasteca é executada, independentemente do grupo que a interpreta, correspondem a estes dois grandes campos, divino e humano, utilizando como critérios a intenção social da ocasião musical, quer sejam dirigidas às divindades ou aos homens. Neste sentido, observa-se que a Cúmbia adquire uma dinâmica até certo ponto independente da agrupação instrumental do grupo versátil, como um texto distanciado de suas configurações anteriores para ser inserido em outros textos, que convidando assim a uma nova leitura.

⁵ A primeira versão do conceito de sistema musical foi publicado em um artigo que escrevi chamado “O sistema musical de Hidalgo Huasteca. Para Tepexititla” (Camacho, 1996). No entanto, a definição que cito neste artigo corresponde ao artigo intitulado “The Music of Tlamanes. Música, Estruturas de Cultura”, apresentado no segundo Colóquio Seminário Semiótica Musical, ENM-UNAM, 26 a 28 de novembro de 2002.

⁶ Para informações relativas à afinação dos instrumentos, ver Camacho de 1996.

A Cúmbia no mundo do divino

No âmbito do divino, a Cúmbia é executada em cerimônias de Carnaval e Xantolo⁷ e nas festividades dos padroeiros e das padroeiras. Por razões de espaço, deixo de lado as Cúmbias interpretadas por bandas de sopro durante as festividades dos padroeiros e das padroeiras. Por enquanto, vou concentrar nas celebrações do Carnaval e Xantolo, relacionadas fortemente com a veneração aos mortos. Estas celebrações abrem um tempo e um espaço onde é possível honrar e lembrar os antepassados que, depois de ingressarem no mundo sagrado através da sua morte, se tornaram intermediários entre os homens e os deuses. Neste caso, a morte é uma forma através da qual as relações sociais são construídas com o mundo dos deuses. Os principais mediadores são os mortos, reverenciados tanto no Carnaval como no Xantolo através da mimesis da morte. Sua representação mimética permite vislumbrar o mundo habitado por parentes extintos, de modo que eles são recolhidos a partir da ação de transcender a morte em si.

No caso do Carnaval e do Xantolo, o grupo musical conhecido como trio huasteco executa canções, próprios destas celebrações como “Los enanos”, “La polla pinta”, “Los matlachines”, “El muertito”, “El meco” entre outros, chamados genericamente de “Canções de velho”. Também interpretam canções Rancheiras, Cúmbias e Huapangos. No geral, a música acompanha os jovens fantasiados que representam ancestrais, parentes mortos, genericamente denominados *huehues*, “velhos” ou “avós”. Esses personagens, agrupados em desfiles, vão de casa em casa pedindo autorização para os chefes de família, para que lhes permitam dançar no pátio de suas casas. Uma vez que a permissão foi concedida, inicia-se a dança das *huehues* e os diferentes gêneros musicais são interpretados. Os grupos de “velho”, por vezes, realizam algumas dramatizações que se denominam localmente como “jogos”. Essas representações fazem alusão aos diferentes temas relacionados com a morte e têm um conteúdo irônico e erótico. Também se

⁷ O Xantolo é o feriado que corresponde à celebração de Todos os Santos e Todos os Mortos 01 e 02 de novembro no calendário dos santos cristãos. Este festival é comemorado pelos mortos e se considerou que, neste momento se retorna ao mundo dos vivos. Para uma descrição e análise abrangente ver Camacho e Jurado (1995) e Alegre (2004).

reúnem no centro da cidade e ao longo das principais ruas fazendo barulho e algazarra, simbolizando o retorno dos mortos para o mundo dos vivos. Em algumas comunidades se contrata uma banda de sopro, além de trio huasteco, cuja função é acompanhar musicalmente “a velharada” (grupos de *huehues*) e, claro, também interpreta Cúmbias.

O Carnaval e o Xantolo são textos que remetem aos tempos primitivos. É a comemoração do mito de origem caracterizada pelo caos *in illo tempore* como apontado por Mircea Eliade (1998) e Roger Caillois (1996), entre outros. Sua representação sonora é um *estridentismo*⁸ em que os sons indefinidos e desorganizados de cascos de tartaruga, tambores tocados aleatoriamente, chifres, conchas e gritos se entrelaçam com a música do trio que interpretam “som de velhos” Huapangos, Polcas e Cúmbia. Nessas comemorações os “velhos” e as “velhas” dançam as Cúmbias imitando as formas utilizadas nas festas relacionadas ao humano e, de maneira particular, satirizando os mestiços. Assim, uma relação intertextual é construída (na forma de uma citação musical), de modo a facilitar um determinado padrão de movimento corporal caracterizado por dançarem “abraçados”, como geralmente é feito na Huasteca e em várias regiões do país, permitindo colocar em ação uma série de gestos e expressões corporais que enfatizam o caráter erótico e irônico da celebração. Por exemplo, o movimento excessivo dos quadris, muito exagerados, dos homens vestidos de mulheres, compondo uma imagem cômica de sensualidade ou também as carícias efetuadas nos “velhos” e “velhas” durante a realização de uma dança da Cúmbia, por grotescos, provocam risos do público.

Assim, a Cúmbia forma um novo espaço sonoro que dá sentido ao discurso corporal e gestual, ajudando a construir um contexto altamente emocional favorecendo o riso, elemento importante nestes rituais. Neste sentido, e seguindo Batjín, afirmo que o riso é uma transição de certa falta de liberdade e de certa libertinagem: é a própria liberação. Seu poder está na espontaneidade, em ser momentânea e involuntária, pois cancela “temporariamente a ação da nossa vontade pessoal” (Averintsev, 2000, p. 17). “O riso é a proibição que o homem

⁸ Referente a um som ensurdecedor.

impõe a seu próprio impossível e é, ao mesmo tempo, uma descarga de nervos em meio à tensão insuportável” (Averintsev, 2000, p. 19). Portanto, o Xantolo e o Carnaval fazem parte de um binômio altamente emocional, em que o riso, para cancelar temporariamente a ação voluntária e forçar, de alguma forma, a descarregar a tensão da vida quotidiana, na ação coletiva, na qual a comunidade emerge toda a sua força social desfocando as individualidades, convoca vivos e mortos para rirem de maneira conjunta, congregados em um tempo e espaço sagrado formando uma única entidade. Os ancestrais trazem memórias, tristezas, mas também o riso como para superar a nossa condição humana.

É justamente a partir do jogo de escárnio que são representados os políticos, os presidentes, os mestiços, os índios, os artistas e as celebridades em geral (às vezes até antropólogos fazem notas ou vídeos). A ironia e o exagero de recursos postos em cena são figuras retóricas deste metadiscorso. Em outras palavras, esses textos funcionam como mecanismos de autodescrição da cultura, ou seja, constroem um diálogo simbólico que permite aos participantes pôr em cena acontecimentos sociais e pensarem em si mesmos como uma comunidade em um dado momento histórico, em uma cultura global. O passado, o tempo mítico, serve como cenário em que se projeta o presente e este, ao mesmo tempo, dá contemporaneidade aos ancestrais, inserindo-os na era dos satélites e da Internet. Nem os “avós” escapam globalização.

A Cúmbia toma o seu lugar no mundo sagrado como um símbolo sonoro do pós-modernismo, sendo incorporada no ritual aproveitando a sua vitalidade dionisíaca surgida do comercializado e massificado *ethos* latino, ajudando a estabelecer um texto que permite às comunidades pensarem e rirem do mundo contemporâneo reduzido a uma aldeia global, graças à mídia. O rádio põe em dia os eventos internacionais e o Carnaval e o Xantolo se encarregam de encená-los à sua maneira. Não é raro que nesses espaços rituais apareçam Bush e Bin Laden fortemente abraçados dançando uma Cúmbia, exibindo os seus “atrevidos” movimentos de quadril. Enquanto o presidente do México, Vicente Fox, e seu antecessor, Carlos Salinas de Gortari, do partido da oposição, o fazem à sua

maneira “de rosto colado” ou “abraçados como quem carrega uma caixa de garrafas de cerveja”.⁹

Esta encenação é a concretização de uma visão coletiva e socializada dos sucessos atuais, é uma forma de colocar nas categorias próprias das comunidades Huastecas o mundo global para ser decodificado, apreendido e resinificado. Assim, os políticos estão no mesmo nível taxonômico que diabos, bruxas, soldados, vampiros, monstros e seres em geral, que representam as forças do mal, agora multiplicado graças ao rádio, à televisão e ao cinema. Eles compartilham uma existência virtual, uma única presença em imagens de televisão, porque nenhum político está disposto a estabelecer uma relação intersubjetiva, frente a frente com o povo, pois isto configuraria um relacionamento humano. Os políticos só são vistos quando em campanha ou promoção de seus próprios interesses ou os de seu partido, prometendo para a direita e para a esquerda, pois prometer não empobrece. Eles parecem tão distantes da realidade social das comunidades, o que de alguma forma os torna equivalentes a qualquer grande ser que ameaça a humanidade.

No contexto do Carnaval e do Xantolo, a Cúmbia é executada apenas instrumentalmente e a letra deixa de ser um traço pertinente. Talvez porque o verso, sozinho, dá uma direcionalidade ao signo, que agora deve ser evitada para aumentar a capacidade multivocal da música. As melodias são simples para não interferir com as novas narrativas sonoras criadas no momento da *performance* musical, executadas pelos membros das comunidades Huastecas. Estas melodias podem ser revestida com novas e diferentes roupagens simbólicas, como ocorre neste caso, o que representa uma parte da música dos mortos. A ausência das letras marca uma diferença substancial empregada dentro do âmbito do humano. Enquanto a diversão de homens e mulheres é representada com Cúmbia, sinalizando o caráter metafórico da mesma. Assim, no contexto carnavalesco, é construída uma figura de retórica, a ironia, que agora adquire um aspecto de modernidade, e utilizada para acentuar certas características de novas mensagens.

⁹ Este estilo de dança é unir as bochechas e abraçando as nádegas do casal, lembrando o modo como se carrega uma caixa de cerveja com as mãos.

Contudo, isso se estabelecem relações burlescas que colocam em ação o jogo entre ficção e realidade, de tal modo que o texto geral é um paradoxo: diz-se para não dizer e não se diz para dizer.

A Cúmbia no mundo humano

Nas festividades correspondentes ao ciclo de vida, a Cúmbia Huasteca está presente em batismos, festas de quinze anos, aniversários e casamentos. Os grupos musicais dessas ocasiões *performativas* são principalmente os grupos versáteis e o trio huasteco. Os primeiros têm um repertório de música tropical, associada com a moda, que é denominado como “ritmo jovem” e inclui Cúmbia, enquanto o último prepara para estes tipos de eventos um repertório musical que consiste em Huapangos, canções Rancheiras além de Cúmbia e Boleros. Finalmente, o uso de um grupo versátil ou trio huasteco nestas celebrações será determinado pela interseção de vários fatores, incluindo o tipo de evento da comunidade (casamento, festas de quinze anos, etc.), o poder de compra do agente contratante, seja individual ou coletivo e características de público, entre outros fatores.

A Cúmbia interpretada por um grupo versátil é usada principalmente entre a população mestiça e, especialmente, entre os chefes, os comerciantes e políticos que podem pagar um grupo de música tropical para animar as suas festas pessoais, em contraste com as comunidades indígenas que não têm recursos financeiros. Estas últimas têm que recorrer à cooperação ou endividamento familiar para a contratação de um grupo da “*moda*”¹⁰, quer para os seus casamentos ou festas de quinze anos, ou para encerrar com uma baile popular, a festa dos padroeiros e das padroeiras ou a abertura de *huehues*¹¹ no final do Xantolo. A despesa onerosa é interpretada como um sinal de poder econômico e, portanto, político e social, fenômenos já estudados por Marcel Mauss (1981). Desta forma, considero que no deslocamento da cultura nacional para a regional,

¹⁰ Atualmente, há uma tendência para os jovens índios também formarem seus grupos versáteis com a consequente redução na quantia paga na taxa de eventos.

¹¹ *Huehues* significa na macro-língua uto-azteca, ancião, falada pelos Nahuas de México.

a Cúmbia deixou de ser um símbolo de subordinação nas cidades para ser prestígio social no Huasteca.

Nas bailes populares, a Cúmbia é vista como um “ritmo jovem” e “da moda”, de acordo com os padrões urbanos. Os grupos versáteis criaram Cúmbias em que se fala sobre as tradições locais ou descrevem aspectos específicos da região, sejam geográficos e/ou culturais. Por outro lado, os *trios huastecos* também criaram exemplos locais como a cúmbia “O güingarero” ou “O Huastequita”. O primeiro caso se refere ao güíngaro, ferramenta de trabalho de básica para os afazeres agrícolas, e o segundo à mulher nativa Huasteca. Mas o mais significativo é a incorporação de símbolos musicais da Huasteca, como *Xochipitzahuac*¹² e *El Canario*¹³ e, no caso particular desta análise, *Los Matlachines*, um exemplo da música usada no Carnaval e Xantolo, é transformada em Cúmbia, executada por grupos versáteis em bailes populares, em casamentos ou festas de estudantes que completaram seu ano escolar, nível do ensino primário ou secundário, alguns se referem a estes eventos como “bailes de formatura”.

O som de *Matlachines*, executado no Carnaval ou no Xantolo, é considerado parte da “sonoridade dos velhos”, e são interpretadas como no trio huasteco. Seu nome se refere a um personagem que se caracteriza por utilizar um roupa com cocar, sandálias, saia com pequenos pedaços de bambu pendurados no cinto que, ao se chocarem produzem um som constante. Eles também carregam um pequeno arco e uma maraca. Às vezes, o arco funciona realmente como um instrumento idiófono de entre choque, que permite ao participante fazer certos ritmos ao dançar. Estes fantasiados, também são chamados Apaches.

¹² O *Xochipitzahuac* é uma peça de música associada com as comunidades Nahuas do México, cuja tradução para o espanhol é “*flor petite*” ou “*flor delicada*”. Ela é descrita como uma peça muito antiga, inclusive como exemplo uma reminiscência das canções da peregrinação de Aztlán. (Saldivar, 1987, p. 42). Atualmente, esta peça é executada durante as cerimônias relacionadas ao milho em casamentos, e até mesmo em alguns ritos. Note-se que em alguns casos são incorporadas danças indígenas. No geral, ele tem um campo semântico associado com a Virgem, a terra, a mãe, e faz parte da dualidade de milho.

¹³*El Canario* é outra música Huasteca que é representativa da região. Como *Xochipitzahuac*, ocorre em cerimônias relacionadas com a produção de milho, em casamentos e até mesmo em algumas danças indígenas. O seu campo semântico corrente é associado ao milho, o masculino, o pai, Jesus Cristo. No Huasteca este título dá nome a todo um gênero de música ritual chamado “*Canario*”.

O surpreendente é que esses personagens estão relacionados com uma dança chamada genericamente de *Matlachines*, executada nas festividades do padroeiro e da padroeira, âmbito do Divino e, de alguma forma, é também um símbolo de dança da região.

A partir do som dos *Matlachines*, agora convertido em Cúmbia, estabelece-se uma relação intertextual que carrega significados do âmbito do divino ao humano. Neste caso, o seu simbolismo é levado ao enorme espaço dos bailes populares, reproduzindo a memória das estruturas anteriores,¹⁴ enfatizando o “ser huasteco”. Ao mesmo tempo, nesse diálogo aberto, os ancestrais fazem uma aparição, são convocados com muitos *watts* de potência para dançar Cúmbia. Neste cenário, a memória coletiva é ativada e, novamente, o passado dança com o presente.

O símbolo musical da Huasteca é transportado para esses novos cenários, destacando a identidade regional. O nome e sua identificação sonora por si só, pressupõem uma certeza. A memória comum do remetente e do destinatário tem a possibilidade do encontro. Assim, *Xochipitzahuac*, *El Canario* ou *Matlachines* transfigurados em Cúmbias huastecas, são textos que interpelam um público específico, que seja capaz de decodificar as mensagens. Sua presença *huastequiza* a pós-modernidade.

Conclusão

Os casos apresentados sucintamente ilustram o processo de incorporação da Cúmbia às práticas musicais da região Huasteca, quer seja sua inserção à música ritual ou a adaptação desta, como no caso do *Matlachines*, aos seus próprios códigos. Isto pode ser entendido como o resultado do diálogo construído

¹⁴ A terceira função do texto está ligada à memória de cultura. A este respeito, os textos são reduzidos programas mnemônicos. A capacidade dos vários textos que chegam das profundezas da escuridão do passado cultural, para reconstruir as camadas inteiras da cultura, para restaurar a memória, é patentemente demonstrada ao longo da história da cultura humana. Não só metaforicamente é possível comparar os textos com as sementes de plantas, capazes de manter e reproduzir a memória de estruturas anteriores (Lotman, 1996, p. 89).

entre dois campos semióticos que compõem o sistema musical, humano e divino, e que geram novos textos no contexto da globalização. Através deste diálogo, trocam-se significados que permitem formar a unidade e a diversidade da cultura local que, ao mesmo tempo, é o resultado de sua integração com a cultura global. Em outras palavras, o âmbito do humano e o do divino formam um padrão (Lotman, 1996), que estabelece relações intertextuais, pelas quais os significados são trocados, como tentativa de alcançar a deificação do âmbito humano e da humanização do âmbito divino. De um lado, uma distinção é marcada, mas por outro, se estabelece a organicidade do sistema. A partir de relações dialógicas, um polo permite pensar o outro e pensar a si mesmo concomitantemente. Com ele, o universo sagrado e o mundo cotidiano, o local e o global são apresentados como um todo integrado, mas, ao mesmo tempo contraditório e dinâmico. Este assume a forma de discursos cifrados simbolicamente, no tempo e espaço festivo para dar conta de uma realidade sagrada e cotidiana agora globalizada.

A velocidade do mundo pós-moderno permitiu observar um processo que pode, anteriormente, ter exigido um período de tempo maior para se tornar visível. Um laboratório natural a partir do qual se pode estudar a mudança musical. Assim, as transformações ocorridas hoje em dia no sistema musical da Huasteca permitirão extrair dados e reflexões para moldar uma teoria melhor fundamentada da mudança musical, neste caso, apoiada por uma perspectiva da semiótica musical.

A Cúmbia Huasteca irrompe dentro do âmbito sagrado em seu polo dionisíaco, também se constituindo como um "moderno" gerador de riso. Participa como um elemento de autodescrição da cultura. É incluída como um novo signo sonoro dentro de um texto-código que facilita pensar e transmitir cultura. A Cúmbia não é mais utilizada: tem-se *huastequizado* e agora faz parte do imaginário sonoro dos povos da Huasteca.

Referências

- ALEGRE, Lizette. *El vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*. Tesis de Licenciatura en Etnomusicología, México: Escuela Nacional de Música, UNAM, 2004.
- ACOSTA, Leonardo. *Música y descolonización*, Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.
- AVERINTSEV S.S. “Batjín, Iarisa, la cultura Cristiana”. Averintsev S.S., y Makhlin, V.L. et all. In *En torno a la cultura popular de Iarisa*. Barcelona: Anthropos, 2000.
- CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CAMACHO, Gonzalo. “El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla”. In Jáuregui, J y Olavarria M (Coord) *Cultura y Comunicación. Edmund Leach in Memoriam*. México: CIESAS, UAM Iztapalapa, 1996.
- _____. “La Música de Tlamanes. Música, Estructuras, Cultura”. Ponencia presentada en el 2º Coloquio del Seminario de Semiología Musical. México: ENM-UNAM, del 26 al 28 de noviembre, 2002.
- CAMACHO, Gonzalo y JURADO, María Eugenia. *Xantolo: el retorno de los muertos*. Tesis de Licenciatura en Etnología. México: Escuela de Antropología e Historia, 1995.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós/Orientalia, 1999.
- FEATHERSTONE, Mike. “Culturas globales y locales”. In *Criterios, Revista Internacional de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, No. 33 Cuarta época. México, 2002, p. 69-93.
- LEÓN, Argeliers. “La música como mercancía”. In Isabel Aretz *América Latina en su música*, México: Siglo XXI, 1993.
- LOTMAN, Iuri M. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- LUHMANN, Niklas. *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría*, Barcelona: Col. Pensamiento Contemporáneo, Paidós, 1997.
- McLUHAN, Marshall & Powers B.R. *La aldea global*, Barcelona: Gedisa editorial, 1996.
- MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*, Madrid: Editorial Tecnos S.A., 1981.
- SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la música en México*. México: Ediciones Gernika, 1987.
- PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. “Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma”. Tese de Doutorado – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo / ECA-USP, São Paulo, 2008.

SONESSON, Göran. “Dos modelos de laglobalización”. *InCriterios, Revista Internacional de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, No. 33 Cuarta época, México, 2002, p.107-134.

Ritmos Diatónicos – isomorfismos entre los patrones rítmicos y de alturas, ¿naturalidad o arbitrariedad?¹

Antenor Ferreira Corrêa
(UNB)

Edwin Pitre-Vásquez
(UFPR)

Resumen: Esta investigación tiene como objetivo verificar las posibles determinantes que conducen a escoger patrones rítmicos característicos. Estos patrones rítmicos forman y diferencian los diversos géneros musicales de las diferentes culturas. Partimos de la hipótesis que la constitución de un patrón rítmico, no es un proceso aleatorio, y si resultante de la junción entre lo que se escoge como más expresivo de los valores del grupo que las aplica, asociado a un factor condicionante: el grado de complejidad de ese grupo. Los resultados, todavía iniciales, ya indican que el proceso de génesis de los géneros musicales no es natural, pero también no es del todo arbitrario, una vez que presenta la existencia de orientaciones funcionales en el empleo de los componentes estructurales del lenguaje musical.

Palabras-llave: ritmos diatónicos, configuraciones de las escalas, isomorfismos, time-line patterns.

DIATONIC RHYTHMS – ISOMORPHISMS BETWEEN PATTERNS OF RHYTHM AND PITCH: NATURALNESS OR ARBITRARINESS?

Abstract: This research aims to verify possible determinants that lead to choose characteristic rhythmic standardizations. Rhythmic patterns form and differentiate the various musical genres from different cultures. We hypothesized that a rhythmic pattern formation is not a random process, and if it results from the junction between what is chosen as the most expressive of the values of the group that applies this plus a conditioning factor: the group's complexity degree. In spite of the results earliness, they indicate that the musical genres genesis process is not natural, but nevertheless it is not entirely arbitrary, once it presents the existence of functional guidance on the use of the musical language structural components.

Keywords: diatonic rhythms, scales settings, isomorphisms, time-line patterns.

¹ Isomorfismo: es un concepto que proviene de la matemática donde dos estructuras poseen la misma forma, es decir un sistema de comparación. Aquí utilizado como esta característica comparativa en los ritmos diatónicos.

Introducción – Frases Rítmicas de Referencia

En una rápida sintonizada por las estaciones de radio podemos entrar en contacto con algunos géneros musicales actualmente de moda. Encontramos, por ejemplo, manifestaciones musicales como: *Rock*, *RAP*, *Pop*, *Funk*, *Reggae*, *Salsa*, *Samba*. Estos y otros géneros musicales existentes y se diferencian por presentar estructuras rítmicas características que asociadas al texto, instrumentación y a los elementos externos de la música – como, por ejemplo, vestuario, hablar común, actitud, postura y demás hábitos – componen y permiten identificar el grupo practicante o seguidores del estilo en cuestión. Dentro de una misma categoría estilística pueden existir subdivisiones. La samba, por ejemplo, presenta diversas derivaciones, como *samba-canção*, *samba-de-breque*, *samba-de-roda*, *samba-enredo*, *partido alto* y *bossa nova*, entre otros. A pesar de sus especificidades, todas esas variantes se encuadran en una categoría común: la samba.²

Se considera la *samba de partido-alto*, originario do Rio de Janeiro. Donde la comunidad de “practicantes” posee una manera propia de hablar (compuesta de modismos y expresiones del ‘malandro carioca’), de comportamiento y de vestirse. La samba de *partido-alto* posee también un patrón rítmico característico (Ejemplo 1) que lo difiere de los demás toques de samba.

Ejemplo 1: patrón rítmico característico de la samba de *partido-alto*



Este patrón rítmico característico recibe comúnmente la denominación de frase rítmica de referencia. Cada género musical posee su propia configuración rítmica patrón, lo que los norte-americanos llaman de *groove* o los brasileños de

² Pitre-Vásquez propone una clasificación básica para la Samba brasileña. (Pitre-Vásquez, 2000, p. 79).

levada, que asociada a elementos interpretativos, como articulación y agógica, forman y transmiten la “sensación” (*feeling*) de cada género.³

Gerhard Kubik, en su estudio realizado sobre la música africana, acuñó el término *time-line patterns* para designar estos tipos de configuraciones patrón. Ese concepto es utilizado aquí, pero con una traducción usual: frases rítmicas de referencia. Segundo Kubik, una frase rítmica de referencia [*time-line patterns*] “es el corazón estructurador de una pieza musical, algo como la representación condensada y extremadamente concentrada de las posibilidades de movimiento y ritmo a disposición de los ejecutantes (músicos o bailarines)” (Kubik, 1981, p. 93).⁴

La pregunta que surge, objeto de este trabajo, es: de donde vienen y como son formadas estas patrones rítmicos? Son creaciones arbitrarias o poseen alguna orientación natural? En una escala o cualquier patrón rítmico resultante de procesos aleatorios o es posible encontrar factores determinante en su constitución?

Normalmente, se asume que el origen de un género musical, principalmente cuando se trata de manifestaciones populares, se constituye de un proceso arbitrario. En determinado momento fue “inventado” por alguien, cuya autoría no es posible identificar y aceptado por la comunidad donde surgió, pasando a ser transmitido para las generaciones subsecuentes. El patrón rítmico establecido es, por lo tanto, una de las posibles combinaciones resultantes de diversas probabilidades permitidas por una estructura matriz. En el caso de la

³ Para este concepto de “red flexible” utilizado por Oliveira Pinto, podemos encontrar otras terminologías como montuno, swing, pampeo, coimbre (*Ibid*, 2008, p. 72).

⁴ El etnomusicólogo africano J. H. Kwabena Nketia realizó estudios de los patrones rítmicos africanos y desarrollo este sistema de análisis, que es utilizado por otros estudiosos para patrones rítmicos de matrices africanas. El término *time-line-pattern* ha sido traducido por varios autores latinoamericanos como “líneas temporales” Rolando Pérez Fernández (1986), María Helena Vinuesa González (1988), “patrones de tiempo asimétricos” o “patrones metrorrítmicos asimétricos” Leonardo Acosta (2004), “linhas-guias” Carlos Sandroni (2001), “frases rítmicas de referência” Antenor Ferreira (2006). Otros sistemas de notación musical para los patrones rítmicos son el *Box Notation Method* también llamado de ‘sistema de cajitas por unidad de tiempo’ criado por Philip Harland en 1962 en la UCLA, en 1983 surgió el *Time Unit Box System* (TUBS), a partir de la utilización de dígitos numéricos. Jeff Pressing crió el sistema conocido como “patrón estándar” y en 1991 Simha Arom crió otro sistema el *Rhythmic oddity property*. (*Ibid*, 2008, p. 70).

configuración del ritmo, la matriz es compuesta por las cantidades de tiempos o pulsos, de pulsaciones intrínsecas a ese pulso y de los valores de duración involucrados.

Todavía, proponemos como tesis que en el interior de esta aparente arbitrariedad de génesis de configuraciones rítmicas, existan elementos invariables, o sea, elementos comunes a las varias manifestaciones musicales. Estos elementos son indicadores de que estas creaciones no son tan aleatorias como se podría suponer a primera vista, mas que resultan de un proceso orientado. Esta orientación es funcional y busca la afirmación de los valores de identidad de la comunidad socio-cultural en que ocurren.

Teniendo en vista esas consideraciones, en este trabajo pretendemos levantar puntos de reflexión sobre los modos de configuración de las estructuras musicales rítmicas y escalares, evaluando las variables colocadas en juego durante su constitución. Partimos de la constatación de que el hecho musical, consensualmente entendido como cultural, trae en si elementos universales, como las escalas. A partir de allí, por medio de la transposición del dominio sonoro para el temporal, investigamos la existencia de configuraciones temporales patrón denominadas “ritmos diatónicos”. Al examinar los aspectos rítmicos tomamos como base el método de Jeff Pressing (1983) que, en principio, sugiere una posible interferencia de un componente natural en la estructuración rítmica, similar a la que encontramos en la serie armónica referente a las alturas sonoras. Sin embargo, con las investigaciones de Pressing sobre las culturas africanas, tailandesas y de los Balcanes, realizamos aquí la utilización de su modelo en algunos ritmos de la tradición brasileña y afrocubana. Como resultado de este estudio la comprobación de ese modelo, aunque inadecuado para ciertos tipos de pulsaciones subyacentes, apunta para la existencia de un elemento no arbitrario en la constitución de las varias configuraciones analizadas.

Sobre los orígenes

Especulaciones al respecto de aquellos que podrían ser los indicios de las primeras manifestaciones musicales conducen, normalmente, el paso del nomadismo para el sedentarismo. Al final de la última Edad del Hielo y con aproximadamente 10,000 a.C., los homo-sapiens, gradualmente abandonan la actividad anterior nómada de colecta y establecen los primeros grupos dedicados al cultivo de la tierra. El cambio de colectores-cazadores para agricultores fija efectivamente el hombre en locales determinados. Enseguida fueron formadas las primeras comunidades, surgiendo las relaciones sociales y criando nuevas maneras de comunicación. A partir de este momento, las primeras relaciones culturales se intensifican debido a las nuevas condiciones y pre-requisitos necesarios para garantizar la perpetuación de la especie. Además de establecer esa convivencia comunitaria, la estructura agrícola y pastoril proporciona la estratificación social en la medida en que fue necesario, a medio plazo, una organización política responsable por el gerenciamiento y almacenaje del excedente de la producción agrícola. Ese aspecto indica la existencia de individuos disponibles para esa tarea, hecho que también puede sugerir la presencia de otras personas dispensadas del trabajo relacionado directamente al plantío, cuyo tiempo podría ser dedicado a otras tareas, como la metalurgia, la religión o la música.

Suponemos que hubo la constitución de varios grupos formados por otros individuos provenientes de otras regiones o disidentes de la comunidad de origen, nuevos colectivos y poseedores de características propias que los distinguían de los demás. Podemos entender que estas nuevas agrupaciones poseían como materia prima para su creación musical aquello que era dado por la propia naturaleza, o sea, el sonido. El componente cultural surge de la manera como este sonido es tratado por las diferentes comunidades. Las fronteras entre lo natural, un dato físico-acústico, o lo cultural, modos de organización sonora, comienzan a ser unidas desde el momento en que se delinearán. Suponemos que las primeras manifestaciones deben haber sido por los artefactos de percusión y deben haber

sido las primeras formas de ordenamiento sonoro-temporal, sea para auxiliar en los aspectos ritualísticos o apenas como comunicación.

Otras hipótesis, no en tanto, le dan un papel distinto a la música. Rousseau (Cf. 1991) sitúa la inflexiones vocálicas como anteriores a el lenguaje verbal. Según su concepción, las primeras manifestaciones lingüísticas serían compuestas por inflexiones, gritos, vocalizaciones, risas y diversas entonaciones, que varían en altura, duración, timbre, intensidad e indicaban estados afectivos. La convivencia social, entretanto, exigió una expresión precisa y menos apasionada de las ideas, dando lugar al surgimiento a las articulaciones consonantes. Cuando se da el paso de la pasión para la razón, los aspectos melódicos dan lugar a la gramática y, posteriormente, a la argumentación lógica. Las antiguas vocalizaciones e inflexiones melódicas no son del todo abandonadas, más direccionadas para una nueva forma de expresión: la música.

Para el físico Juan Roederer la música forma parte en el proceso evolutivo de la especie humana y obviamente debe tener un valor para la sobrevivencia. Roederer se fundamenta en la llamada “motivación del proceso cognitivo”, en el cual para cada percepción sensorial participante del proceso corresponde una respuesta por parte del sistema límbico (motivación), que puede inhibir o modificar la atención perceptiva para los estímulos en cuestión. La percepción musical envuelve tareas cognitivas complejas, desde el instante en que el estímulo acústico es captado por el aparato auditivo hasta su transmisión (envío, análisis, comparación, almacenaje, recuperación) e interpretación por el cerebro. Para Roederer, en este proceso estarían comprendidas las respuestas límbicas biológicamente programadas que serían las “recompensas para perfeccionar nuestra atención auditiva y también su respectiva análisis, almacenaje y vocalización de sonidos, objetivando la adquisición de la lenguaje” (Roederer, 1998, p. 265).

El aspecto comunicativo, en cualquier tipo de lenguaje, reivindica la existencia y el dominio de un código común. Este código, es compuesto de elementos estructurales y por normas de organización, la sintaxis. Así, al mismo tiempo en que comunica una posición individual, el lenguaje expresa todo un

sistema colectivo y virtual implícito en el código utilizado. En la música, a pesar de un concepto genérico, se entienden por estructuras: escalas, melodía, ritmo, contrapunto, armonía y forma, o sea, el concepto comprende todos los componentes del lenguaje musical, desde las propiedades acústicas básicas hasta las construcciones formales enteras. Esos componentes estructurales son organizados de acuerdo con las reglas de la sintaxis musical. Podríamos indagar si los componentes estructurales se encuentran necesariamente presentes en cualquier tipo de manifestación musical. La respuesta apunta para un dato mínimamente curioso, la ocurrencia de un elemento universal en música.

Elementos esencialmente universales

En las diversas relaciones culturales del hombre con su medio es posible identificar elementos que están presentes en cualquier grupo social y son llamados “universales”. Son ejemplos de universales los hábitos alimentares, para cubrirse de la intemperie, el empleo de utensilios y herramientas, las diversas formas rituales, los diferentes tipos de enlaces de casamiento, entre otros. Los antropólogos verificaran inclusive que “la preocupación estética es una constante en la experiencia humana” (Herskovits, 1963, p. 177.) y se constituye, también, como un elemento universal. La música, echo notoriamente de fundamento cultural y artístico, presenta en su constitución elementos que pueden se incluidos en esta categoría de universal. Las formaciones de escalas son una de sus características, ya que es encontrada en cualquier grupo étnico, un continuo sonoro o manifestación sonora que las identifica de alguna manera.

Evidencias colectadas por etnomusicólogos muestran que ninguna cultura musical dispensa el uso de escalas, indicando que “utilización de las relaciones discretas de altura son esencialmente universales” (Burns & Ward, 1982, p. 242). La variación se da por las distintas maneras de división de la octava, debido a que la segmentación del continuo sonoro no sigue el mismo patrón en las diferentes culturas. El interior de una octava, por ejemplo, en la música hindú es fraccionado en de 22 intervalos y en la árabe-persa de 15 a 24 intervalos, en contrapartida la

mayoría de las culturas occidentales adopta la división de la octava en 12 partes iguales.

No obstante, se configuren como construcciones arbitrarias en el interior de una actividad también arbitraria (ya que el hecho musical es un fenómeno cultural), las formaciones escalares se hacen presentes en todas las sociedades musicales. Cual sería la razón para esta ocurrencia universal en medio de un hecho arbitrario? Una posible respuesta es ofrecida por la psico-física aliada a la Teoría de la Información. Según esta teoría, cuando nos enfrentamos a altos niveles informativos, la tendencia humana es de realizar una reducción de esta carga informativa por medio de una codificación en categorías de los elementos que constituyen estos mensajes. Esa segmentación en sub-partes ayudan y facilitan el proceso cognitivo, donde se supone que la existencia de las escalas musicales correspondan a este proceso de subdivisión. Una razón neuropsicología para este proceso de segmentación y compartir es descrito por Roederer de la siguiente manera:

Es más fácil para el cerebro procesar, identificar y almacenar en su memoria una melodía formada por una secuencia temporal de valores discretos de altura que ostenten una cierta relación entre sí, proporcionada de cierta manera por la serie armónica, de que por un patrón temporal de alturas que deslice continuamente para arriba y para abajo por todas las frecuencias posibles, cuyo procesamiento, identificación y almacenaje en la memoria exigirían muchos más bits de información de que una secuencia discreta (Roederer, 1998, p. 259-260).

El código musical comporta elementos estructurales, como también, sus normas de organización o sea, su sintaxis. A principio se puede pensar que la creación de un sistema como ese es arbitrario. Al adoptar un sistema, un grupo social está seleccionando lo que es más representativo de sus valores. De esta manera es posible ponderar si el proceso de establecimiento de un código ya no se encontraría direccionado para atender o adecuarse a los valores de la comunidad a donde surge. ¿No sería ese un proceso orientado? ¿Como evaluar la carga de arbitrariedad contenida en ese direccionamiento? Podríamos pensar, entonces, en un dato natural (sonido) manipulado culturalmente, pero de

antemano, orientado para atender a los intereses de determinado medio social. El próximo paso, dado el confronto entre lo natural y lo arbitrario, sería analizar los elementos estructuradores del lenguaje musical, como por ejemplo, las escalas y los patrones rítmicos.

De una manera resumida, en los párrafos anteriores especulamos al respecto de el establecimiento de los primeros grupos sociales, cuyas necesidades diversas hicieron con que la materia prima sonora (el sonido) fuera trabajado generando la música y por lo tanto, su código. Ese sumario tuvo por objetivo ponderar sobre cuales serían las condiciones y factores que posibilitarían el surgimiento del lenguaje, en particular el lenguaje de la música. Es necesario aclarar que no se trata de un código escrito o un sistema de representación como lo conocemos hoy, más de un sistema oral que viabiliza la reproducción y posterior decodificación por parte de aquellos cuya manifestación musical fuese destinada.

Debemos resaltar que toda música transmite informaciones, en la medida en que demanda mecanismos cerebrales de percepción (aprensión), análisis, procesamiento (comparación), almacenaje y recuperación de datos, independientemente del contenido musical parece vislumbrar más los estados afectivos que los informativos. Los tres componentes conocidos “emisor – medio – receptor” dentro de la Teoría Clásica de la Comunicación, para el camino de cualquier mensaje requieren de receptor y tres fases: (1) captación de ondas sonoras por el tímpano que las transmite al (2) oído interno, responsable por la clasificación de las vibraciones de acuerdo con la frecuencia y las convierte en impulsos nerviosos eléctricos que son (3) enviados al cerebro, donde “la información es procesada, presentada como una imagen de detalles auditivos en cierta área del córtex, identificada, almacenada en la memoria y eventualmente transferida para otros centros del cerebro” (Roederer, 1998, p. 19).

Sabemos que la formación de las escalas musicales están presentes en todas las culturas a través de la historia, y se diferencian apenas por el número de divisiones hechas en su extensión. Sin embargo, existen investigaciones realizadas buscando evaluar de que manera se realizan esas distintas divisiones y como son

establecidas las relaciones entre los intervalos. Habría alguna relación natural de frecuencia en la forma como el sistema auditivo procesa el estímulo sonoro y define los intervalos de una escala? Todo indica que la respuesta es no.

Las divisiones son arbitrarias. Aunque que exista una gran proximidad con la serie armónica y con el ciclo de las quintas en la construcción de las escalas, no hay como establecer una regla general válida para todos los pueblos y, según el historiador Curt Sachs, “ni siquiera la octava es un intervalo obvio en la música primitiva” (*apud* Nattiez, 1984, p.233). Sachs cita como ejemplo la ausencia de este intervalo en la música de los *Marind-aim* de Nueva Guinea, de los pigmeos Batwa del Congo y de los esquimales de Cariboo (*idem*, p. 234).

Teorías que sitúan la adquisición de el habla en un momento anterior al surgimiento de las manifestaciones musicales en la cadena evolutiva sugieren que las relaciones de frecuencia de la configuración escalar corresponden a las distancias entre los sonidos usados en el lenguaje oral. De acuerdo con esa hipótesis, el mecanismo relacionado para escoger los sonidos presentes en una escala musical es guiado por la percepción teniendo como base las sonoridades del lenguaje oral, por lo tanto que serian consideradas por el cerebro como las ‘mas agradables’, ya que este recrea un contexto basado en experiencias anteriores. Investigaciones realizadas por Kubik parecen confirmar esa hipótesis, debido a la diversidad de lenguas encontradas en África mantienen una relación directamente proporcional al número de escalas músicas empleadas en las diversas regiones. “Las escalas africanas y el ‘género de la música’ son, esencialmente, función del carácter de las lenguas africanas que, en su mayoría, son más o menos lenguas tonales, o por lo menos, presuponen un cierto dúo lingüístico para algunas palabras y frases” (Kubik, 1970, p. 12). El mismo autor, también advierte sobre la posibilidad de que un investigador capacitado puede percibir de antemano el sistema musical de determinada etnia a partir de su lenguaje oral. Según el, “las lenguas tonales –heptatónicas- son bastante características por sus intervalos cortos y pequeños desvíos de una especie de centro tonal” (*ibid.*, p. 12). Esa interdependencia entre lengua y sistema escalar parece ser una constante en las varias etnias africanas ya que, a pesar de las grandes distancias entre estas, es

posible demostrar la semejanza existente entre la música de las diferentes etnias que mantienen una semejanza de lengua: “pueblos de lenguas parecidas tienen música parecida o, en todo caso, un sistema tonal semejante” (*ibid*, p. 12). Kubik evalúa que: la multiplicidad de características y atributos observables en las músicas del continente africano pueden ser explicadas por esa relación esencial entre las lenguas y los sistemas tonales. Sin embargo, evidencias colectadas por etnomusicólogos demuestra que ninguna cultura musical dispensa el uso de escalas, indicando que “la utilización de relaciones discretas de altura es esencialmente universal” (Burns & Ward, 1982, p. 242).

Siendo posible entender que una escala y la expresión de los intervalos de la serie armónica condensados en el interior de una octava, podría juzgar los patrones rítmicos como prolongaciones de una propiedades físico-acústica del sonido, como la duración? La escogencia o constitución de un patrón rítmico sería mas arbitraria de que el proceso de formación de las escalas?

Ritmos diatónicos

Tenemos, por un lado, un dato natural (el sonido) y por otro, la manera de cómo este es estructurado, un hecho cultural. Las alturas la serie armónica, funcionan como una base física en la aproximación de lo natural con lo cultural. En el dominio temporal, no obstante, las sub-divisiones parecen que están revestidas de una carga arbitraria mayor. Todavía, en algunos estudios (en especial Pressing, 1983) procuraron verificar cuan alto sería este grado de arbitrio, trabajos que acabaron por señalar ciertas coincidencias entre las estructuras escalares diatónicas y algunas frases rítmicas de referencia, los denominados “ritmos diatónicos”. Un ritmo diatónico es el resultado de una segmentación en el dominio temporal que genera un patrón rítmico cuya configuración interna es similar a la disposición intercalar de una escala o modo diatónico. La descubierta de los ritmos diatónicos llevo en un primer momento, a percibir una especie de componente natural comandando el proceso de constitución de los ritmos, debido a que si entendemos que una formación escalar resulta de procedimientos

“naturales” y ya que los patrones rítmicos se encuentran, de cierta forma, vinculados a las estructuras internas de las escalas, estos ritmos deben, por consecuencias, poseer también un tipo de determinante natural.

El proceso de transportación entre el dominio escalar para el rítmico funciona de la siguiente manera: los patrones rítmicos primordiales son trasladados para el dominio sonoro por medio de la conversión de sus valores de duración temporal en intervalos de tonos y semitonos. Para esto es necesario examinar inicialmente las configuraciones escalares.

Cada conjunto o secuencia escalar diatónica posee una configuración de tonos y semi-tonos que varía de acuerdo con la disposición interna de los mismos. Examinemos los siguientes conjuntos diatónicos:

Ejemplo 2: Estructuración intervalar de los modos diatónicos

The image displays six musical staves, labeled 'a' through 'f', each representing a different diatonic mode. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are arranged in a sequence that illustrates the intervallic structure of each mode. Brackets above the notes indicate the intervals between adjacent notes. The modes shown are: a) Ionian (C major), b) Dorian (D minor), c) Phrygian (E minor), d) Lydian (F# major), e) Mixolydian (G major), and f) Aeolian (A minor). The intervals are consistently marked as whole tones (T) or semitones (S).

En el Ejemplo 2, es demostrada la relación interna de tonos y semi-tonos correspondientes a los modos diatónicos. Las llaves sobre las notas indican las posiciones de los semi-tonos en cada nueva construcción. Podemos observar que un único conjunto de intervalos (misma cantidad de notas o matriz) conteniendo seis tonos e dos semi-tonos origina distintos patrones diatónicos apenas por el reordenamiento de la configuración interna del conjunto (existen otras posibilidades de disposición para este conjunto de intervalos no demostradas en

esta figura), siendo que cada nuevo patrón formado posee carácter y cualidades distintas entre si.

Análogamente a esas configuraciones escalares diatónicas, podrían generar patrones secuenciales rítmicos correspondientes de la siguiente manera: (1) Observemos el Ejemplo 3a los patrones correspondientes a las formaciones escalares a y d del Ejemplo 2 (conocidos como modos lidio y dórico, respectivamente), organizados por su disposición de tonos (T) y semitonos (S). (2) Se substituyen, por intervalos de tonos enteros por una negra y los de semi-tonos por una corchea, como mostrado en el Ejemplo 3b:

Ejemplo 3: (a) modos lidio y dórico organizados según sus secuencias de tonos y semitonos; (b) respectiva substitución de los tonos y semi-tonos de los modos lidio y dórico por valores de duración.

a	T T T S T T S	a	♩ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♩
d	T S T T T S T	d	♩ ♪ ♩ ♩ ♩ ♪ ♩

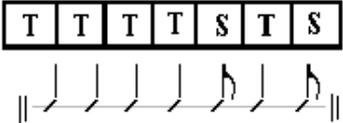
En el Ejemplo 4, son presentadas las estructuras básicas de los ritmos *Barra-vento* (presente en el candomblé afro-brasileño) y del Bembé (tradición afro-cubana. Cf Malabe, 1990, p. 8). Las figuras correspondientes a los valores de duración fueron convertidas en intervalos de tono (negra) y de semitono (corchea), dando origen a dos modos, o escalas, diatónicas: lidio y jonio, respectivamente. Por esta razón (coincidencia entre los patrones de tiempo y de alturas) estos ritmos fueron llamados de “ritmos diatónicos”.

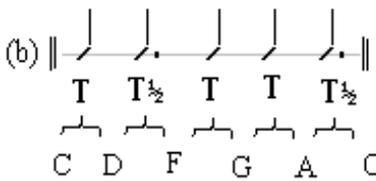
Ejemplo 4: Correspondencia entre las configuraciones de intervalos y rítmicas. Modo lidio y *Barra-vento* (a) y modo jonio y Bembê (b)

(a)		(b)	
a	T T T S T T S	b	T T S T T T S

Otras formaciones son posibles, como en el Ejemplo 5. El ritmo cubano Abakwa es transpuesto para el dominio frecuencial resultando en una escala pentatónica (Ex. 5b). De manera similar es posible invertir el proceso, transportándolo al modo lidio con la séptima menor (o mixolidio con cuarta aumentada), modo frecuentemente utilizado en la música tradicional del Noreste del Brasil, y tendrá como resultante el dominio temporal la secuencia rítmica mostrada en el Ex. 5a.

Ejemplo 5: (a) Transposición de los modo mixolídio con cuarta aumentada (o lídio con séptima menor) para el dominio temporal; (b) Patrón básico del Abakwa transportado para el dominio de las alturas resultando en una escala pentatónica.

(a) 

(b) 

Transposiciones semejantes pueden obtenerse en cualquier ritmo, pero solamente aquel cuyo grupo métrico es de doce o de seis corcheas (fórmula del compás 12/8 o 6/8) resultara similar a los modos diatónicos. Vale la pena notar que la estructura de los patrones rítmicos formados en la transposición entre dominios corresponde al agrupamiento métrico de doce pulsaciones, que pueden ser escritas en compás cuaternario compuesto teniendo como unidad de tiempo la negra con puntillo (formula de compás 12/8), grupo rítmico típicamente característico y significativo de músicas tradicionales africanas, como resalta Kubik:

Las formas musicales (africanas) se organizan de forma que los motivos y temas se desarrollan de acuerdo con un número regular de esas pulsaciones elementares, habitualmente 8, 12, 16, 24 o sus múltiplos, pero raramente 9, 18 o 27 pulsaciones. Es a lo que llamamos de ciclos; los números son designados por formulas estructurantes. Muchas de estas fórmulas pueden ser divididas o partidas de varias maneras, permiten la combinación simultanea de unidades métricas contradictorias. Por ejemplo, el número 12, que es el más importante en la música africana, puede ser dividido por 2, 3, 4 e 6. (Kubik, 1981, p. 92).

No obstante, esas correspondencias isomorfas son apenas coincidencias, que no presentan cualquier sustentación cuando se especula al respecto de determinaciones naturales. Esa ausencia de base natural puede ser analizada si se observa, que solamente para los grupos métricos cuya pulsación intrínseca es de doce o de seis corcheas (compás de 12/8 o 6/8) los patrones rítmicos resultaran similares a los modos diatónicos. Utilizando cualquier ritmo cuya pulsación subyacente resulte diferente de 12 o 6, como los ritmos de 16 pulsaciones mostrados en el Ejemplo 7a e 7b, la escala que se obtiene no será diatónica. Las escalas formadas en el Ejemplo 7 poseen nueve intervalos, quiere decir, que sobrepasan la tesitura de una octava, generando una escala sintética (cf. Persichetti, 1961, p. 41) por presentar desvíos en la secuencia normal de los sonidos parciales superiores originados en la serie armónica.

El Ejemplo 6a muestra una de las frases frecuentes de la samba, como también su pulsación subyacente en semicorcheas, que trata de la fórmula simple de compás. En el Ejemplo 6b, no obstante la pulsación subyacente es de corcheas, pues se trata de un compás compuesto. Notamos que el modo formado en 6b es un modo diatónico conocido: el dórico. Todavía, en el Ejemplo 6^a la configuración que resulta posee nueve intervalos, criando así, una escala sintética. En el Ejemplo 7, se demuestran las configuraciones de intervalos en las escalas sintéticas resultante de dos ritmos tradicionales brasileños: el Maracatu y el Ijexá; Ambos poseen pulsaciones subyacentes de semicorcheas.

Ejemplo 6: (a) Patrón rítmico de la Samba y (b) configuración resultante del modo dórico

Diagram illustrating the rhythmic pattern (a) and the resulting mode configuration (b) for Example 6.

(a) Rhythmic pattern of the Samba, showing a sequence of notes with stems pointing up and down, and a sequence of letters T, T, S, T, T, T, T, S, T below it.

(b) Configuration resulting from the mode Dórico, showing a sequence of notes with stems pointing up and down, and a sequence of letters T, T, S, T, T, T, T, S, T below it.

Ejemplo 7: frases rítmicas del Maracatu (a) y del Ijexá (b) con sus respectivas transposiciones para el dominio entre intervalos.

Diagram illustrating rhythmic patterns (a) and (b) with their corresponding transpositions for the interval domain.

(a) Maracatu: A rhythmic pattern consisting of four groups of four notes, each group starting with a quarter note followed by three eighth notes. Below the notation is a sequence of letters: T T T T S T S T T.

(b) Ijexá: A rhythmic pattern consisting of four groups of four notes, each group starting with a quarter note followed by three eighth notes. Below the notation is a sequence of letters: S T T S T T T T T.

Conclusiones

Los modos de relación del hombre con su medio, como también la aceptación y transmisión de estos modos, entre otras cosas, están comprendidos en la cultura. Lo que se perpetúa y se convierte en tradición, es aquello que es importante para el grupo social. Los legados solo se mantienen por la preservación de valores que vienen implícitos, valores estos que en un dado momento atribuyeron y constituyeron la identidad de la comunidad a donde surgieron. Por lo tanto, es posible especular que el proceso de creación o de surgimiento de elementos culturales sea nortado por el principio de la identidad cultural. Entre las varias posibilidades lo que se impone y se establece es algo que identifica el grupo. La expresión de los valores significativos es intrínseca al proceso de creación. Yuxtapuesto a esto, se observa el aspecto de poder distinguir entre los grupos sociales. Normalmente las manifestaciones culturales sirven como diferenciales entre las comunidades, por consiguiente, se supone que el grupo “elija” como representativo aquello que no sea semejante a expresiones de otros grupos. Hecho que puede ser notado en el relato de Kubik:

Regiones muy distantes entre si presentan con frecuencia trazos similares o mismo idénticos, en cuanto áreas contiguas pueden presentar diferencias estilísticas. La música polifónica de los Baulé, de la Costa de Marfil, a tres voces y en el sistema tonal equi-heptatónico esta bien próximo, podemos decir que es idéntica, de la música vocal de los Ngangela, Chokwe y pueblos de lengua Luvalé del Este de Angola, y como tal reconocida por informantes de varias culturas referidas. Las dos regiones están separadas por varios países con formas muy diferentes de canto polifónico (1991, p. 91).

De esta manera, entendemos que aspectos como la transculturación, la influencia y sincretismo sean pasos posteriores de este proceso.

Comprendido entre estos dos extremos -identidad y distinción- encontramos la problemática de la complejidad. No se entiende la complejidad sobre el punto de vista evolutivo-positivista, en que adquiere un estatuto valorativo, mas si como un proceso entrópico, que se obtiene por el aumento de elementos y/o incremento de los aspectos involucrados en la convivencia socio-cultural. Es erróneo postular que la música de determinado pueblo se encuentra en una etapa inferior por que su canto es unísono, comprendido en una gama pentatónica con pulso rítmico apenas en el tiempo fuerte. Entendemos que el pulso es el elemento básico de la estructuración musical, cualquier elaboración realizada sobre él, implica consecuentemente, en el aumento de la carga informativa y de la complejidad.

Por cuenta de esto, resaltamos que el grado de complejidad en que se encontraba determinada cultura en un determinado momento, afecta la constitución de la música y de los patrones rítmicos. Postulamos entonces, que las manifestaciones culturales reflejaban los valores representativos y diferenciales de la comunidad de donde surgieron, elementos estos que yuxtapuestos al grado de complejidad en que se encontraba el grupo en aquel momento, actúan en la elaboración musical y en la conformación de las configuraciones rítmicas.

A pesar de la multiplicidad de funciones y atributos presentados por el hecho musical, indicando para la imposibilidad de la existencia de una música universal, algunas propiedades de este hecho pueden ser consideradas de uso común por la gran mayoría de los pueblos, como es el caso de las escalas. La segmentación del continuo sonoro en unidades discretas es descrita por etnomusicólogos como “esencialmente universal”. La necesidad de división del campo de las alturas puede tener como objetivo la reducción de la carga informativa presentada a los individuos de manera a auxiliar el proceso cognitivo, facilitando el procesamiento cerebral. De manera análoga, el continuo temporal presenta subdivisiones peculiares, lo que llevo a especular al respecto de la existencia de una especie de transposición entre los dominios sonoros y temporal,

visualizando una posible orientación natural. Investigaciones realizada en diferentes culturas demuestran la presencia de patrones rítmicos correspondientes a los patrones escalares, llamados de “ritmo diatónicos”. En las secuencias de la tradición africana se observo que la construcción de los patrones de referencia presentan en su conjunto 12 elementos (resultante del agrupamiento métrico cuaternario compuesto), semejante a las 12 clases de alturas existentes en las formaciones escalares. En los ritmos como los de la tradición brasileña, se observa que el conjunto es formado por 16 elementos (correspondientes a la pulsación subyacente al patrón general), lo que engendra configuraciones no diatónicas. No obstante, los elementos esencialmente universales existen de hecho, donde se podría especular sobre la necesidad como ocurren.

Rescatando la discusión inicial sobre el código de comunicación musical e su analogía con el código verbal nos permitimos decir que el aspecto comunicativo, en cualquier tipo de lenguaje, reivindica la existencia y el dominio de un código común. Ese código, es compuesto de elementos estructurales y por normas de organización, la sintaxis. La constitución de un sistema de códigos no ocurre de una manera aleatoria o completamente imprevisible.

Como sistema cerrado, se forma a partir de elementos estructurantes, los cuales viabilizan su construcción y determinan sus transformaciones, además de asegurar su coherencia. De las transformaciones concebibles, solamente son realizadas aquellas para las cuales el sistema se encuentra orientado en función de sus estructuras constituyentes. Todos los objetos estables, componentes del sistema, se componen de materia y forma, de significante (trazos visibles y observables, su morfología empírica) y significado (concepto racional que le asegura la estabilidad), de lo perceptible y de lo inteligible, trayendo implícitos un dinamismo subyacente que orienta y determina la organización de la estructura general. Esas directrices intrínsecas serian gobernadas por las estructuras, por ejemplo, la edificación de los códigos comunicativos.

De esa manera, los elementos esencialmente universales ocurrirían por que existen orientaciones necesarias de antemano implícitas en el propio proceso de construcción del sistema general que los abarca. En la música, por ejemplo, la

necesidad de segmentación de los continuos frecuencial y temporal es una directriz intrínseca a la estructura del código musical, sin el cual, la comunicación no lograría éxito.

De una forma sucinta entendemos que en la música el elemento natural es el sonido con sus propiedades físico-acústicas implícitas. Lo cultural se refiere a las limitaciones e imposiciones del medio, o sea el grado de complejidad de determinado grupo cultural en un momento dado y el deseo de expresión de los valores de identidad de este grupo (lo que se perpetua, y se convierte en tradición, es aquello importante para el grupo social. Los legados solo se mantienen por la preservación de valores que vienen implícitos, valores estos que en un dado momento atribuyeron y constituyeron la identidad de la comunidad a donde surgieron). Arbitrarios son los modos de configuración de materia-prima musical, el sonido. Todavía, como fue posible percibir, esa arbitrariedad no es del todo aleatoria, pues posee ciertas determinaciones u orientaciones impuestas por la propia constitución interna del sistema, característica esa resultante de las estructuras integrantes del sistema general. Ese aspecto no nos permite hablar en las diferenciaciones absolutamente exactas entre lo cultural o lo natural, ya que es un dato físico natural y es de hecho manipulado culturalmente, no obstante esta aplicación sea cercada por orientaciones o pre-disposiciones inherentes a la propia naturaleza de las estructuras integrantes.

Referencias

BURNS, Edward M. & WARD, W. Dixon. "Intervals, Scales and Tuning". In: DEUTSCH, Diana (ed.). *The Psychology of Music*. San Diego: Academic Press, 1982, p. 241-269.

HERSKOVITS, Melville J. *Antropologia Cultural*. Trad. Maria José de Carvalho e Hélio Bichels. São Paulo: Mestre Jou, 1963.

KUBIK, Gerhard, "African Music". In: *Cultural Atlas of Africa*. Oxford: 1981, p. 90-93.

_____. "Natureza e estrutura de escalas musicais africanas". Trad. João Branco. In: *Estudos de antropologia cultural*. Nº 3. Lisboa: Junta de Invest. do Ultramar, 1970.

MALABE, Frank and WEINER, Bob. *Afro-Cuban Rhythms for Drumset*. New York: Manhattan Music Inc., 1990.

MERRIAN, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University, 7ª ed., 1978.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NATTIEZ, Jean Jacques. “Escala” in: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. Volume 3, p. 229–244.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”. In *África: Revista do Centro de Estudos Africanos* 22-23 (1) 1999/ 2000/ 2001. São Paulo: FFLCH-USP, 2004.

PÉREZ-FERNÁNDEZ, Rolando. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas. 1986.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony – Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Company, 1961.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. “Clave, Guiro y Maraca” en ‘Encyclopaedia of Popular Music of the World’ editado por John Shepherd et al. Londres: Cassell (no prelo).

_____. “A música na formação da identidade na América Latina: o universo afro-brasileiro e afro-cubano”. Dissertação de Mestrado defendida no PROLAM-USP da Universidade de São Paulo, Orientadora: Profa. Dra. Dilma de Melo Silva e Co-orientador: Kazadi wa Mukuna, Ph.D, 2000.

_____. “Veredas Sonoras Da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudanças de Paradigma”. Tese de Doutorado defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Eduardo Seincman, 151 pags. 2008.

PRESSING, Jeffrey. “Cognitive Isomorphisms Between Pitch and Rhythm in World Music- West Africa, the Balkans, Thailand and Western Tonality”. *Studies in Music*, Melbourne, v. 17, p. 38-61, 1983.

ROEDERER, Juan. *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. Trad. Alberto Luis da Cunha. São Paulo: Edusp, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Ensaio sobre a origem das línguas”. In: Coleção Os Pensadores. Tradução Lourde Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformação do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 2001.

“Canta quem sabe cantar”: processos performativos na arte da embolada

Eurides de Souza Santos

(UFPB)

Katiusca Lamara dos Santos Barbosa

(UFPB)

Resumo: O presente artigo trata dos processos performativos na arte da embolada. Partindo da análise do coco-de-embolada “o carão”, de autoria dupla de coquistas paraibanas Terezinha e Lindalva, destacamos alguns elementos que consideramos cruciais para o êxito da performance. São eles: as sistematizações e improvisos da palavra cantada, o acompanhamento instrumental e a ideia de “encantamento” envolvendo coquistas e audiência. A metodologia se pauta na pesquisa bibliográfica, buscando dialogar com estudos desenvolvidos por Andrade (2002), Vilela (1980), Cascudo (1984), Pimentel (2004), Travassos (2001), entre outros; bem como em análises de obras gravadas. Concluímos que esses processos performativos contribuem tanto para o êxito da performance das coquistas quanto para a manutenção da tradição dos emboladores.

Palavras-chave: Embolada, Coco-de-embolada, Terezinha e Lindalva, Pandeiro, Música tradicional.

“CANTA QUEM SABE CANTAR”¹: PERFORMATIVE PROCESSES IN THE ART OF EMBOLADA.

Abstract: The presente article describes the *embolada* performative processes. The *embolada* comprises a musical-poetic form found in Northeastern Brazil. Based on the analysis of the tune, “*o carão*”, composed by the “*emboladoras*” (singers) Terezinha and Lindalva, we have highlighted some elements considered crucial to the singers’ performance success. These performative processes represent the systematization and improvisation on the song words, the instrumental accompaniment and the idea of ‘enchantment’, involving both the performers and the audience. The methodology consists of research on the *embolada*’s literature, focusing on studies by Andrade (2002), Vilela (1980), Cascudo (1984), Pimentel (2004), Ayala; Ayala (2000) Travassos (2001), among others; and analyses of recorded music. We have concluded that these performative processes contribute both to the success of the singers’ performance and the preservation of the *embolada* tradition.

Keywords: *Embolada*, *Coco-de-embolada*, Terezinha and Lindalva, pandeiro, Brazilian traditional music.

¹ “Those who know how to sing, will sing”.

“Vou lhe avisar”²: Introdução

“Vou lhe avisar que é Lindalva e Terezinha
Essa poesia minha, canta quem sabe cantar”

Em 2003, visitando o São João na cidade em Campina Grande-PB, passeávamos de um lado a outro observando a paisagem sonoro-gustativa-visual que esse evento proporciona: feirinhas de artesanato regional, barracas de comida típica, grupos musicais tocando aqui e acolá... Prendeu-nos a atenção a apresentação de uma dupla de emboladoras que reunia em volta de si uma audiência deslumbrada com o que assistia. Essa audiência, ora ‘caía’ em gargalhadas, ora silenciava diante das palavras engraçadas e ‘malcriadas’ que soavam do canto das coquistas. Tratava-se das irmãs Terezinha³ e Lindalva⁴, compositoras e emboladoras de coco que fizeram carreira no Rio de Janeiro, cantando e vendendo fita cassete no Largo da Carioca, entre as décadas de 80 e 90 do século passado.

Com um repertório amplo que contempla os diferentes tipos de coco-de-embolada, a dupla Terezinha/Lindalva se tornou conhecida pelo estilo cômico e satírico das suas poesias.

Figura 1. Foto da capa do CD Terezinha/Lindalva: olha o palavrão!!!.



² Assim o título do artigo, as frases iniciais dos subtítulos são formadas de trechos extraídos do coco-de-embolada “O carão”.

³ Otília Dantas Lima, Currais Novos-RN.

⁴ Lindalva Dantas Lucena, Várzea Nova-PE.

Terezinha, à esquerda na foto acima, canta desde os cinco anos, quando iniciou a carreira fazendo dupla com um irmão. Mais tarde, ela decidiu cantar com Lindalva, sua irmã mais nova, à época, com nove anos de idade. Em 1999, elas lançaram o CD “Terezinha e Lindalva”, pela gravadora Eldorado/Pesqueiro, na série “Grandes repentistas do Nordeste”. No início dos anos 2000, a dupla se desfez oficialmente, passando a participar de eventos específicos, apenas a convite, a exemplo da apresentação que assistimos na festa de São João em Campina Grande. Com a dupla desfeita, Terezinha passou a cantar José da Silva, (Roque José & Terezinha) e fixou residência em Brasília-DF. Lindalva também formou nova dupla com o embolador paraibano Lavandeira do Norte (Lindalva & Lavandeira do Norte).

O universo da cantoria nordestina, em especial, do coco-de-embolada, envolve não apenas quem produz essa música e quem por ela se interessa, mas qualquer cidadão que esteja presente nas localidades onde ela acontece: nas praças e mercados públicos, nas ruas movimentadas, nas praias, nas feiras. O coco-de-embolada também está presente nas festas populares, nos festivais de música e poesia e em eventos diversos das cidades nordestinas e brasileiras. Em qualquer apresentação, as pessoas da audiência se tornam alvo do olhar e da poesia dos coquistas. É dessa forma que elas passam a fazer parte do universo dos cocos e se sentem intimadas a levar consigo o produto daquela música. Isso aconteceu conosco no São João de Campina Grande, em 2003, quando ao fim da apresentação, compramos o CD “Terezinha/Lindalva: olha o palavrão”, que estava disposto numa mesa ao lado das coquistas.

O presente artigo objetiva discutir processos performativos observáveis no coco-de-embolada, tomando por base a performance das coquistas Terezinha e Lindalva. A análise musical está pautada em trechos de cocos-de-embolada de autoria da dupla, com foco para a música “O carão”, presente no CD “Terezinha/Lindalva: olha o palavrão”, gravado em 2002. Discutiremos os seguintes aspectos: as sistematizações e improvisos da palavra cantada; o acompanhamento instrumental, com destaque para o uso do pandeiro; e a ideia de encantamento que envolve a tradição da embolada. A análise deste último aspecto pauta-se na hipótese, levantada pela etnomusicóloga Elizabeth Travassos,

da existência de vocalizações nos cocos-de-embolada, “que podem ser encaradas como processos de encantamento” (2001, p.17).

A literatura que trata dos cocos vem, em grande parte, do campo do folclore. No entanto, trabalhos nos campos da história oral, sociologia, literatura oral, antropologia e etnomusicologia têm procurado contribuir com o estudo dos cocos, ampliando e diversificando as pesquisas e as reflexões acerca de seus contextos históricos, sociais, poéticos e musicais. Esses estudos inter e multidisciplinares proporcionam, sem dúvidas, maior compreensão e visibilidade sobre o tema. Entre os trabalhos citados no presente texto, a obra “Os cocos” (2002[1984])⁵, do musicólogo e folclorista Mário de Andrade, se estabelece como um dos primeiros estudos que trata o assunto com profundidade e amplitude, trazendo dados não apenas musicológicos e musicográficos, mas também geográficos, sociais e pessoais, focando atenção especial para a pessoa do cantador – sua maestria, suas ideias, sua voz, e o encantamento em torno da sua pessoa e da sua audiência;

Na obra “O Coco de Alagoas” (1980 [1961]) o folclorista alagoano Aloísio Vilela se dedica não apenas a descrever os tipos e formas de cocos presentes no Estado de Alagoas à época, mas também a apresentar a dinâmica e desenvolvimento (“evolução”) dessa expressão cultural local. Vilela ainda dedica atenção aos cantadores, entre os quais elenca os que ele considera “os melhores” coquistas alagoanos na arte de embolar.

A obra “Coco Praieiro” (1978), do folclorista paraibano Altimar Pimentel, segue o modelo do trabalho de Vilela, buscando discutir tipos e origens dos diferentes cocos encontrados no Nordeste brasileiro. Pimentel ainda demonstra preocupação em apresentar as transcrições musicais dos exemplos pesquisados e os registros iconográficos das coreografias dos cocos em contextos diversos. O livro “Coco Praieiro” foi reeditado em 2004 sob o título “Coco de roda”.

A obra “Cocos: alegria e devoção”(2000), organizada por Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala, resulta de um extensivo trabalho de pesquisa de campo, realizado no Estado da Paraíba, sob a coordenação desses pesquisadores da UFPB.

⁵Resultado da pesquisa de campo realizada nos anos de 1928-9 por Andrade. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga, 1984.

O estudo é interdisciplinar e reúne abordagens dos campos da literatura, linguística, da sociologia, história, antropologia e da música. Um dos aspectos de maior destaque nesse trabalho, além da atualização dos estudos sobre os cocos na Paraíba, é a preocupação dos pesquisadores em investigar e conhecer as condições socioeconômicas e o cotidiano dos coquistas e das comunidades que cultivam essa manifestação.

O artigo “Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada” (2001), entre outros de Elizabeth Travassos⁶, representa uma recente preocupação da etnomusicologia com a atualização dos estudos sobre os cocos. Travassos apresenta uma revisão de conceitos, sistematizações e práticas em torno dos cocos e da embolada (gênero e processo). A autora ainda discute a ideia de encantamento, como hipótese, buscando avançar da visão mística ou mágica presente na literatura folclórica, para propor uma abordagem mais científica sobre o tema.

Duas obras em meio digital são também de fundamental valor para o estudo dos cocos: o CD/DVD “Missões de pesquisas folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste” (2006), sob a curadoria de Marcos Branda Lacerda⁷; e o CD/DVD “Responde a roda” (2004), coordenado por Maria Ignez Ayala, Marcos Ayala e Carlos Sandroni. Artigos em periódicos de música, monografias, dissertações e teses apresentados nas últimas décadas têm contribuído de forma singular para a atualização e o enriquecimento dessa manifestação que é viva, dinâmica e representativa da música e cultura nordestina.

⁶ Além do texto citado, Travassos trata de aspectos da cantoria nordestina nos seguintes trabalhos: “Melodias para a improvisação poética no Nordeste: toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores”. *Revista Brasileira de Música*, 1989, XVIII, p. 115-129; “Notas sobre a cantoria (Brasil)”. In: Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Ed.). *Portugal e o Mundo: o encontro de culturas na música*. Lisboa: Dom Quixote, 1997, p. 535-547; “Repente e Música popular: a autoria em debate”. *Brasiliana*, 1999, 1, p. 6-15; “Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice”. *British Journal of Ethnomusicology* 9 (1), p. 61-94. “O avião brasileiro”: análise de uma embolada. In: Matos, Cláudia Neiva de; Travassos, Elizabeth; Medeiros, Fernanda Teixeira de (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 89-103.

⁷ Uma coletânea, contendo seis CDs, que reúne os materiais colhidos nas Missões de Pesquisas Folclóricas (1938). Consta ainda um livro com dados etnográficos das Missões e comentários dos organizadores.

“*Eu daqui, você de lá*”: processos performativos

Os processos performativos na arte da embolada são aqui analisados sob duas perspectivas: como construções do tempo histórico (diacronia) e como elaborações do momento da performance, ou seja, do evento (sincronia). Oliveira Pinto destaca a diferença da “*performance*, enquanto conjunto de manifestações e formas de expressão, [...] e o *evento*, momento de caráter mais singular” (2001, p. 231). Por essas duas perspectivas, torna-se possível verificarmos não apenas os materiais musicais – estruturais e estéticos – que se apresentam na tradição, como também as recriações em torno deles.

A arte da embolada surpreende, entre outros aspectos, pela ideia um tanto “mágica”, de criação musical no momento da apresentação, ou seja, pela noção comumente aceita de improviso como sendo um ato im(previsto). No entanto, defendemos, no presente texto, que o improviso responde às sistematizações de um fazer histórico, que interliga elementos – musicais, estéticos, sociais e individuais a uma tradição. Tais elementos se constituem de unidades classificáveis dentro de um sistema musical, como afirma Oliveira Pinto:

Aquilo que os músicos chamam de ‘improviso’ na verdade não tem nada de imprevisto, por obedecer às regras de combinação e relação entre as partes menores. Pode ocorrer, isso sim, um desenvolvimento inesperado, mas sempre dentro do previsto, determinado pela cultura musical (2001, p. 236).

No coco-de-embolada, o improviso se pauta nas sistematizações construídas historicamente, que habilitam o embolador ou emboladora a (re)criar sua arte a cada nova performance – uma reconstrução ou reconfiguração que conta com os conhecimentos e as ferramentas comumente utilizadas na arte do fazer.

O improviso não é uma invenção completa, mas uma criação a partir de referências, tais quais o ritmo das formas poéticas, as melodias sobre as quais se improvisa os versos e as temáticas usuais. Quer dizer, improvisar é colocar-se em relação tanto com os conhecimentos e modelos da arte incorporados e aprendidos quanto com outros sujeitos e fatores na situação em se improvisa (Sautchuk, 2009. p. 18-19).

No presente trabalho não focalizamos o improviso musical como tema em si, mas, como uma sinonímia de embolada. Os processos performativos da embolada resultam, portanto, das interações entre os elementos da tradição e as habilidades inventivas de cada dupla ou cantador. Esses processos estão presentes nos modos de cantar, de tocar o instrumento e nas narrativas que recriam os feitos dos cantadores.

“Sem a língua tombear”: sistematizações e improvisos

Um dos entendimentos iniciais sobre a embolada é que trata-se de processo, um “jeito poético-musical de cantar” (Andrade, 1989, p.199). Para isso, o embolador ou emboladora se vale de formas poético-musicais, em especial, os cocos, para desenvolver sua arte. Mário de Andrade explica que a embolada é “um processo rítmico-melódico de construir as estrofes pelos repentistas e cantadores nordestinos, não é forma musical, é apenas o nome das estrofes solistas nas canções nordestinas de origem coreográficas” (*Op.cit.*, p. 199). Segundo Behágue, a embolada “consiste de uma melodia recitativa com intervalos curtos, notas repetidas e de curta duração” (2001).⁸ A embolada pode ser cantada utilizando-se de gêneros como o coco, o samba, o pagodeou outros gêneros de canções coreográficas (Andrade, *Op. cit.* 199; Vilela, 1980, p. 71).

Travassos chama a atenção para a polissemia do termo embolada.

1.um tipo de desafio cantado ao som de pandeiros ou de ganzás; sinônimo de coco-de-embolada; 2. um tipo de estrofe cantada pelo solista, intercalada ao refrão coral, com versos agrupados em oitavas, o primeiro e o quinto mais curtos (tetra ou pentassílabos) que os demais (setissílabos); melodicamente, apresenta “notas rebatidas” e perfil descendente; sua frequência é alta no coco-de-embolada; 3. um gênero de canção popular urbana, em voga entre os anos 1910 e 1950, basicamente, com representação na fonografia comercial (2001, p. 21).

⁸ It consists of a recitative-like melody with small intervals, repeated notes and small note values. The text, often comic and satirical, stresses onomatopoeia and alliteration (2001).

A construção da forma no coco-de-embolada varia de coquista para coquista ou de dupla para dupla. Via de regra, Terezinha e Lindalva cantam o refrão duas vezes (cada uma canta uma vez) antes de iniciar as estrofes, criando a seguinte forma: refrão + refrão + estrofe (AAB). Essa forma pode ser construída também de refrão + estrofe (AB). Há ainda cocos-de-embolada apenas com estrofes, sem o refrão. As variações nos modos de vocalização tanto no refrão quanto nas estrofes constituem aspectos do caráter improvisatório da embolada. O mesmo coquista poderá cantar o refrão e as estrofes variando pequenos elementos da melodia, do ritmo e do texto.

Quando à divisão das partes cantadas entre os coquistas, Travassos lembra quão “generalizada é a alternância entre solistas ou entre solistas e coro”. Segundo a autora, essa alternância representa uma “célula-tronco da qual surgem organismos complexos, como as formas com dois refrãos, o refrão com refrão interno curto e outras variantes”. A autora toma de empréstimo um termo utilizado por Ortiz⁹, para explicar o caráter dialógico, como elemento comum aos cocos. “O caráter dialogal é a condição necessária para a criação [dos cocos] é a troca contínua de réplicas entre vozes solistas e corais, sons instrumentais e movimentos de dança” (*Op. cit.*, p. 16).

O coco intitulado “o carão”¹⁰, analisado no presente texto, é formado por refrão e estrofes.

Refrão:

*O meu carão ainda não cantou
Eu quero ver o meu carão cantar
Ele cantou e o meu chorou
Canta de novo pra meu bem chorar (bis)*¹¹

⁹ Ortiz, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1985.

¹⁰Música presente no CD intitulado “*Terezinha & Lindalva: Olha o palavrão!!!*” de gravação doméstica, o qual não apresenta referências discográficas. Carão é um pássaro. “Ave gruiforme da família dos aramídeos (*Aramusguarauna*), encontrada em áreas alagadas da Flórida e México à Bolívia e Argentina, e todo o Brasil. Cf. Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa, 2009.

¹¹Conferir texto completo ao final do texto.

Estrofe:

*É rolieiro, eu vou cantar,
É asa branca, é bem-te-vi,
É pelicano, é juriti,
É pato d'água, é mergulhão,
É socoí, tamatião,
buteo, vejo cantar
Inhambu, xaxá, jauá
Tem papa seco, dorminhoco,
Coruja, belisca coco
E remeda meu sabiá¹²*

No exemplo transcrito (fig. 2), e em todos os cocos da dupla Terezinha/Lindalva, a melodia inicia-se com uma nota longa, cantada com a interjeição “êh, que tem a função de anunciar e preparar o tom no qual será entoado o coco. Neste exemplo, a nota ré anuncia o tom de ré maior. É comum encontrarmos cocos-de-embolada com o refrão tonal enquanto as estrofes são modais.

Figura 2 – Refrão do coco-de-embolada “O carão”.

Êh... o meu ca-rão a-in-da não can- tou... eu que-ro ver o meu ca-rão can- tar

6 e-le can- tou o meu a-mor cho- rou... can-ta de no-vo pro meu bem.cho-rar

No que diz respeito ao andamento, Pimentel afirma que o coco-de-embolada se caracteriza por uma variação rítmica em que o solista ora canta lento ora acelerado, obedecendo ao mesmo compasso musical, sendo as estrofes formadas, às vezes por um (ou dois) versos dentro do mesmo tempo” (2004, p. 47). As notas rápidas e rebatidas criam a sensação de um ‘*moto perpetuo*’, como afirma Mário de Andrade: “musicalmente o processo da embolada consiste numa

¹²Conferir texto completo ao final do texto.

linha de andamento rápido, onde abundam as notas rebatidas, e construída num *perpetuum mobile*, movimento perpétuo em semicolcheias. O compasso no 2/4 usual” (1989, p. 200).

No que respeita à métrica dos versos,

Com muita frequência são utilizadas as quadras, as sextilhas e as décimas; formas também chamadas de 4 linhas, 6 linhas e carreirões. Esses três gêneros parecem ser os mais apreciados, embora sejam muito usadas também as sétimas. É interessante notar, entretanto, que parece não haver obrigatoriedade de manutenção de um mesmo gênero numa embolada, isto é, nada impede que se comece a cantar sextilhas e logo após se passe a cantar sétimas, oitavas ou mesmo décimas. (Azevêdo, 2000, p. 84)

Os assuntos presentes nos cocos-de-embolada são diversos e podem ser criados durante a performance, diante da audiência¹³. Para a organização de “Na Pancada do Ganzá” (manuscrito), Andrade dividiu as melodias por assunto: ‘Cocos dos Homens’, ‘Cocos da Mulher’, ‘Cocos de Engenho’, ‘Coco de Coisas’ e de Vário Assunto, Cocos da Terra, Cocos dos Bichos” (Andrade, 2002, p. 19). Listas com nomes de mulheres, nomes de aves ou enumerações diversas são também comuns aos gêneros poéticos cantados, em especial aos cocos. Travassos destaca que,

As enumerações na canção popular são, geralmente, inventários e genealogias. Esses dispositivos mnemônicos são acionados na produção de um passado, uma linhagem ou um território, os quais, por sua vez, afiançam as afirmações identitárias do sujeito da canção [...] As palavras justapostas não se ligam a nenhuma sentença e “emergem” no canto como se esse não tivesse sujeito. Estão lá, como uma barreira verbal ou mesmo armas atiradas contra o parceiro-rival (2010, p. 30).

No coco-de-embolada “Ocarão” encontramos uma lista de nomes de pássaros (ver transcrição do texto acima). É importante ressaltar que essa listagem não constitui por si só objetivo central ou foco da embolada. As listagens são utilizadas como ferramentas para vocalizações, como recursos performativos que

¹³As duplas de coquistas que cantam pelas praias (nas barracas e restaurantes) “inventam” seus versos a partir dos nomes próprios, origem ou características físicas das pessoas às quais se dirigem.

permitem a demonstração das habilidades dos coquistas. Ainda segundo Travassos,

As listas como que objetificam as palavras, que são empilhadas para erguer barreiras de sonoridades enfatizadas e reverberantes. São objetos sonoros que se desprendem da bola-boca do cantador e que ele usa como balame(nto)s. Não quaisquer palavras, elas não são aleatoriamente dispostas, conectadas por livre associação guiada pelo inconsciente. Sua disposição é regida por uma ordem formal estrita e sua emissão por um estilo vocal igualmente rigoroso e estilizado (*Op. cit.*, p. 35-6. O grifo é da autora).

Entre os aspectos que caracterizam os temas tratados no coco-de-embolada, a sátira e as ridicularizações constituem elementos performáticos de grande atração entre plateia e coquistas. Em geral, a audiência se vê atraída não apenas pela maestria do cantador, mas também pelo conteúdo 'malcriado' de suas palavras. Ayala afirma que,

O confronto se dá de modo a cada coquista procurar ridicularizar mais seu companheiro através de comparações grotescas, provocando o riso da plateia. A maneira como os cantadores de coco se dirigem ao público nem sempre é respeitosa e formal. Basta não receberem o dinheiro no chapéu ou obterem uma quantia pequena daqueles que compõem sua plateia para a ridicularização também se voltar contra o público. (2000, p. 21-22).

As letras desrespeitosas e com palavras de insultos ao companheiro ou companheira da própria dupla, aos familiares e à plateia, são frequentes. Da mesma forma, a "zombaria e as ridicularizações dos contrastes sociais [...]; a mundanização de valores sagrados [...]; o aproveitamento até mesmo de estereótipos sociais e raciais com humorísticos" (Azevêdo, 2000, p. 85).

De acordo com a coquista Terezinha Maria¹⁴ "no coco não tem muita obrigação com sistema não, é avexado, é rapidez. [...] não tem regra não, vale tudo: é palavrão é tudo" (citada por Souza, 2003, f. 147).

Três exemplos vindos do já citado CD "*Olha o palavrão*", de Terezinha e Lindalva, refletem bem essa característica satírica do coco-de-embolada. O

¹⁴ Natural de Lagoa do Outeiro, Buenos Aires, PE.

primeiro exemplo vem do coco intitulado “Baiana sulá”, no qual o verso é dirigido à companheira de dupla (que é também sua irmã):

*Você é amaldiçoada,
E a cara da camarada,
Fizeram de empreitada,
Deram quatro umbigadas,
E não souberam terminar.*

O segundo exemplo vem do coco intitulado “O pobre e o rico”, no qual as diferenças sociais são ridicularizadas:

*O sapado do homem rico,
Você sabe como é,
É desse sapato bom,
Que nunca cria chulé;
Passa dois meses dentro d’água,
E não molha o dedão do pé.*

*O sapato do pobrezinho,
Às vezes não tem cadarço,
Tem dois palmos de altura,
Dum tal cavalo de aço,
Cada passada que dá,
Da sola cai um pedaço.*

O terceiro exemplo vem do coco intitulado “Vou na maré, vou no mar”, no qual o verso é dirigido para a audiência:

*É pra casado, é pra solteiro;
É pra solteiro, é pra casado;
Pra ladrão e pra veado;
E pros cornos desse lugar”.*

As ridicularizações e sátiras dirigidas ao outro (parceiro, plateia, etc), inevitavelmente, incitam o riso da maioria. Longe de causar estranhamentos, aborrecimentos ou qualquer reação contrária por parte da audiência, a

performance dos emboladores (canto, palavras, gestos, risos) é acompanhada por todos com gargalhada, por vezes, com um riso contrafeito de quem se sente atingido. O riso constitui ferramenta artística crucial em determinadas manifestações da cultura popular (a exemplo da embolada, da performance do palhaço, do mambembe). O artista popular, como um expert do riso, primeiro se coloca na posição de risível e assim leva a sua audiência a ri dele (do artista) e de si própria. Bakhtin, referindo-se à atitude de escritores renascentistas¹⁵ acerca do riso, afirma que:

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério [...] somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (1987, p. 57).

Emboladores e audiência se colocam na condição de risíveis, visualizando não apenas a condição humana de si próprios, mas as condições de humanidade dos diversos tipos presentes na vida social e política. Mas, nem toda poesia da embolada tem conteúdo de sátira ou escárnio. Fala-se igualmente sobre aspectos do lugar de origem da dupla, sobre o amor, a natureza, acontecimentos pessoais e históricos, sem, necessariamente, apelar para a ridicularização.

Enfim, embora estudadas como “unidades classificáveis”, as estruturas musicais e poéticas do coco-de-embolada são construções do tempo e do fazer, como o próprio riso. Os coquistas partem de regras construídas e sistematizadas ao longo da tradição para recriar na performance, junto com a audiência, sua arte dialogal.

¹⁵ Rabelais, Cervantes e Shakespeare.

“Vou pegar no meu pandeiro”: o acompanhamento instrumental

Mário de Andrade destacou o amplo uso do ganzá entre cantadores nordestinos como principal instrumento de acompanhamento dos cocos. O título dado à obra manuscrita *Na Pancada do Ganzá* representa a importância desse instrumento para a tradição dos cocos. “Eis aí como um instrumento tão difundido no Nordeste passou de símbolo gráfico a símbolo verbal do conteúdo do livro” (*Op. cit.*, p. 9). Referindo-se à maestria do coquista Chico Antônio ao pandeiro, Mário de Andrade afirma que:

O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na ‘pancada do ganzá, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável (*Op. cit.*, p. 9).

Na Paraíba, o ganzá permanece como instrumento acompanhador do coco de roda juntamente com o zabumba, o triângulo e instrumentos outros, de acordo com cada grupo local. Para o acompanhamento do coco-de-embolada, no entanto, tem sido comum o uso do pandeiro. Ayala, referindo-se aos coquistas paraibanos, afirma que, “os emboladores improvisam seus versos, cada qual utilizando um instrumento de percussão (pandeiro e, hoje mais raramente, ganzá) para marcar o ritmo, que faz fluir a poesia (2000, p. 22). Marinho, porém, destaca algumas inovações verificadas entre emboladores paraibanos nas últimas décadas. Tais inovações estão diretamente atreladas à gravação e comercialização de discos (ou fitas cassetes).

Cachimbinho se fez acompanhar, além do pandeiro, por viola nordestina, zabumba e triângulo, em algumas das emboladas que está em sua fita cassete *Cachimbinho e suas emboladas* ([S. d.]); Cachimbinho e Geraldo Mouzinho acrescentaram triângulo, ganzá e agogô, nas emboladas do disco *Cantar côco[sic] é assim* (1983); Caju e Castanha juntaram aos pandeiros instrumentos como violão, cavaquinho, guitarra, baixo, teclado com programação, bateria, zabumba, e outros instrumentos de percussão, em trabalhos lançados em CD, como *Vindo lá da lagoa* (2000) e *Andando de coletivo* (2002). Mas mesmo estes, no último CD, *Professor de embolada*

(Caju; Castanha, 2003) retomam o pandeiro como instrumento acompanhador da embolada (2005, p. 1043).

Vilela (*Op. cit.*), por vez, faz referência a um instrumento chamado peneira, utilizado no coco do Estado de Alagoas, nos anos 50 do século passado.

Hoje está sendo usada também a peneira. Este modesto instrumento é uma das criações da nossa música popular. Compõe-se de uma pequena cesta feita de cipó de titãra [*sic*], com um fundo de folha de flandres, toda fechada e cheia de caroços de chumbo. Os cantadores enfiam os polegares na asa da peneira e batem com os outros dedos, o que provoca um ruído característico e que serve de acompanhamento (1980, p. 87).

A peneira é um idiófone percutido e de agitação, do tipo chocalho, também conhecida como bizunga. Assemelha-se acoxixi, utilizado na orquestra da capoeira. Nos versos do coco “o carão”, as coquistas Terezinha e Lindalva dão sinais da existência desse instrumento, quando dizem “*É devagar mas eu quero é cantar contigo/É **peneirado**, é sacudido, sem a língua tombear*”.

Figura 3 - Emboladores Zé Baião, Venâncio e Pedro Lins.¹⁶



¹⁶Amorim, Roberto. O desaparecimento da peneira musical e seus tocadores. Disponível em: <<http://tnh1.ne10.uol.com.br/noticia/cultura/2009/09/09/67267/o-desaparecimento-da-peneira-musical-e-seus-tocadores/imprimir>>. Acesso em 15 de dezembro de 2014.

O acompanhamento instrumental no coco-de-embolada pode ser investigado sob, pelo menos, duas perspectivas: como base rítmica para o canto e como recurso sonoro de interação ou diálogo com a melodia. Em ambas as perspectivas, a preferência pelo pandeiro (inclusive no âmbito de outras manifestações musicais brasileiras) pode ter explicações técnicas. De acordo com Giancesllha,

Devido a possibilidade de combinação dos vários timbres da membrana, que vão do grave solto até o agudo, obtido com o “tapa” (*slap*), mais a sonoridade metálica e aguda das platinelas (soalhas), ele [o pandeiro] acabou sendo utilizado para tocar os vários ritmos de origem africana existentes no Brasil, como o ritmo da capoeira, o samba, o choro, o frevo, etc. (2012, p. 160).

No contexto da música popular urbana contemporânea, o pandeiro ganhou amplo uso, inclusive com a utilização de recursos tecnológicos, como faz o percussionista Marco Suzano, ao amplificar as possibilidades sonoras do instrumento. De acordo com Suzano, o instrumento dá as possibilidades de exploração de timbres e caberá ao artista a criatividade e articulação. *“Eu sentia que o pandeiro podia render muito mais por que o pandeiro é uma bateria: tem o grave, médio e agudo, tudo dependia da articulação. [...] É pura questão da sua criatividade e da articulação”* (Suzano, 2014).

Travassos destaca a interação entre o canto e o pandeiro como aspectos dos recursos performativos nos cocos.

A voz nesses cocos comunica significados semânticos por meio de estruturas sintáticas peculiares (como as listas). Mas ela o faz mediante recursos sonoros especiais, que são os ataques consonantais exacerbados, a retração do movimento no espectro das frequências e o controle da duração das sílabas. Essa melodia ritmizada em valores curtos soa, às vezes, como um estrato percussivo que interage com o dos pandeiros (2001, p. 35).

O padrão rítmico do coco-de-embolada tocado no pandeiro (refrão e estrofes) tem o som grave aberto (primeira semicolcheia). Esse som é obtido pelo percutir do pandeiro, sem o recurso do abafamento da membrana. Nos cocos

cantados por Terezinha e Lindalva, a base rítmica é estabelecida logo nos primeiros compassos do coco-de-embolada.

Fig. 3. Introdução rítmica feita no pandeiro, base rítmica.



Essa função de base rítmica se faz presente frequentemente no refrão (coco) e em geral na parte solista. No entanto, à medida que o coquista (re)cria os versos e desenvolve a improvisação ao pandeiro, sua performance ultrapassa a função de base rítmica para se estabelecer como um diálogo rico entre melodia e pandeiro, entre solista, pandeiro e audiência. Para isso, ele utiliza durações (valores) e sonoridades variadas, inclusive as pausas, que vão provocar suspenses e tensões.

Sem dúvidas, a técnica de execução e os gestos musicais/corporais realizados pelos coquistas ao tocar o pandeiro contribuem para o sucesso da performance. Os usos de contratempos, as batidas pesadas ou leves, as notas rebatidas; além do gesto de estender o pandeiro para frente e para os lados, dirigindo-se ao parceiro de dupla e à plateia, são estratégias performáticas do coquista para provocar o diálogo com a audiência. Esta reage com gargalhadas, vozeio, palmas ou simplesmente com o silêncio atencioso e pasmo. A interação música-corpo-instrumento no coco-de-embolada se dá pela habilidade e intimidade do tocador com seu instrumento e com sua música. De acordo com Oliveira Pinto,

A interação do corpo humano – com suas possibilidades fisiológicas de movimento – e a morfologia do instrumento exercem grande influência sobre a estrutura musical, canalizando a criatividade humana por vias previsíveis e musicais(Oliveira Pinto, 2001, p. 235).

No exemplo de Terezinha e Lindalva, essa intimidade tem sido experimentada como herança familiar e cultural, como se vê através do canto:

Ô Terezinha/
Meu pai era caçador/
E um poeta cantador/
E faz rima na hora h.

Além das funções musicais, o pandeiro aparece também nas letras de Terezinha e Lindalva sob a perspectiva econômica - instrumento de trabalho e indicativo de fonte de renda.

Foi no Rio de Janeiro, onde Lindalva já morava que Terezinha decidiu retomar o trabalho da dupla, iniciado na infância. “Anos depois, Terezinha chega à cidade maravilhosa, onde passa a trabalhar de camelô, até que, tem a ideia de chamar a sua irmã para fazer uma apresentação na Feira de São Cristóvão”.¹⁷

Vim pro Rio de Janeiro/
Logo comprei um pandeiro/
E vim pra praça improvisar.

“Sou uma cabra da peste!”: encantamento

As histórias que narram feitos dos cantadores e instrumentistas considerados virtuosos aparecem, aqui e acolá, permeadas de “causos” que os relacionam ao sobrenatural, e essas associações místicas, em geral, os aproximam de poderes diabólicos. Lembrando que a cantoria nordestina está ambientada nas construções místicas da religiosidade popular, e que o próprio contador de “causos”, que é parte integrante desse universo tem sido reconhecido pela Lei 12.198/2010, que regulamenta a profissão de repentista.¹⁸

¹⁷Manifestações da cultura popular integram a programação da Festa das Neves. Disponível em: <<http://www.iparaiba.com.br/noticias,54253,,manifestacoes+da+cultura+popular+integram+a+programacao+da+festa+das+neves.html>>. Acesso em 29/12/2014.

¹⁸“Art. 2º Além daqueles que venham a ser definidos pelo órgão de classe, são considerados Repentistas os seguintes profissionais: cantadores e violeiros improvisadores; os emboladores e cantadores de Coco; poetas Repentistas e os contadores e declamadores de causos da cultura popular; escritores da Literatura de Cordel”. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12198.htm>. Acesso em 01.03.2015.

O depoimento abaixo reúne cantoria, encantamento e contação de causo:

Sucedeu-se em Santo Amaro da Purificação. Amalungada¹⁹ se reunia sempre às sextas-feiras para tomar uma cachaça, contar uns causos e comemorar a semana de trabalho com aquele samba de roda do recôncavo. Era o momento dos tocadores de viola tirarem das cordas uma cantoria tal, que nem mesmo eles sabiam existir, acompanhados pelo tipum-ticumbum dos pandeiros e tambores. Acontece que, sempre aparecia um homem bem arrumado, bem penteado, todo no linho – parecia um coronel. Quando ele pegava na viola, era um alvoroço total. Era tocador dos bons! Todos ficavam encantados com tanta intimidade com a viola e a cantoria. Ele pegava firme até o amanhecer. Um menino chamado Tonho – filho do cantador Bogojô – ficava de olho na cantoria, mas tinha a mania de ficar olhando por baixo das mesas. Certo dia, Tonho contou ao pai que o violeiro desconhecido tinha o pé redondo, ao que o pai respondeu: deixa de bobagem menino, quem tem o pé redondo é o fúti.²⁰ De tanto falar, o pai resolveu olhar e quando viu, tal foi sua admiração, que no mesmo ritmo da cantoria ele gritou: “minha gente chama por nossa Senhora da Conceição”. O violeiro, então, respondeu no mesmo ritmo: “isso é lá com os outros comigo não”. Ao que todos saíram correndo e o homem do pé redondo desapareceu (2014).²¹

Esse aspecto de um fazer mágico, extraordinário, que permeia os relatos sobre cantadores, e no presente trabalho, sobre os emboladores, aparece na literatura do folclore como uma tentativa de explicação, tanto para o virtuosismo desses artistas quanto para o deslumbramento da audiência diante do fato. Vilela destaca que “cantar, [...] com todo complicado aparato que o coco requer, só mesmo os hábeis e traquejados catedráticos do ofício” (Vilela, 1980, p. 70). Para o autor, virtuosismo, bebedeira, pactuação com o diabo e assombração são aspectos da cantoria e podem estar inter-relacionados. Vilela apresenta tal hipótese quando relata as peripécias do cantador Torce Bola:

Torce Bola cantava muito, possuía uma voz magnífica e tinha uma facilidade assombrosa em pegar os cocos que os outros cantadores tiravam. Não havia jeito de ficar enganchado e de ficar calado como muitos e repetia

¹⁹ Termo local para grupo de pessoas que se reúne para tomar cachaça, cantar e contar causos; camaradas, parceiros, amigos.

²⁰ Termo local para diabo, demônio. Provavelmente vem da expressão fútil.

²¹ Depoimento de Jonas Paulo dos Santos (55 anos), baseado em histórias contadas pelo seu pai, Braz Paulo dos Santos (1926-1989), ambos naturais de Santo Amaro da Purificação, na Bahia.

admiravelmente toda *entrega*²² complicada que os outros cantadores inventavam. Foi em vista disso que se originou a lenda que afirmava que ele tinha pauta com o cão. [...] O povo emocionava-se e aplaudia o cantador, sendo que certos assistentes não acostumados com estas exhibições, ficavam assombrados. [...] Torce Bola então tomava um trago de cachaça [e] dava uma grande gargalhada (*Op.cit.*, p. 46)

Distanciando-se das explicações pautadas no sobrenatural, Travassos busca explicações para o encantamento no coco-de-embolada com base nos “empregos performativos da palavra, destinados a obter determinados efeitos nos duelos cantados” (*op. cit.*, p. 13).

Certas peculiaridades formais, que venho observando, motivaram a hipótese de que há nos cocos-de-embolada vocalizações que podem ser encaradas como processos de encantamento. Mesmo que ainda não se possa demonstrar essa hipótese cabalmente, sua apresentação permite dar mais alguns passos no estudo da poética dos cocos, que é também, forçosamente, estudo da cosmologia e valores dos cantadores (*Idem, ibidem*, p. 17.).

A autora ainda reforça a ideia de encantamento na embolada, buscando diferenciá-la da noção de magia que se apresenta no jongo.

É preciso explicar a hipótese de ocorrência de técnicas de encantamento na embolada, já que esta e outras palavras do mesmo campo semântico, como magia, não costumam ser associadas ao coco do mesmo modo como o são, por exemplo, ao jongo. Os cantadores de coco não falam de magia. Quando a palavra aparece na prosa dos estudiosos, indica o deslumbramento “estético”, provocado pela verve dos emboladores. No jongo, diferentemente, fala-se de feitiço, magia, mironga ou mandinga para indicar efeitos extraordinários do canto, como o de imobilizar e calar os jongueiros rivais (*Idem, ibidem*).

As palavras ditas com rapidez, de forma descarrilhadas, por vezes, levam o coquista a cantar versos sem sentido. No coco-de-embolada em análise podemos verificar essa realidade:

²² Referência ao “pagode de entrega” como subgênero de coco-de-embolada no qual o rival repete o refrão e a estrofe do mesmo jeito e dentro do mesmo assunto cantado pelo seu antecessor (*Op. cit.*, p. 37-38).

Bato pandeiro,
Que é Lindalva e Terezinha
Mulher de galo é galinha
Pernambuco e Ceará.

Para além das relações entre a maestria dos emboladores excepcionais e as forças sobrenaturais ou os estados de inconsciência provocados por bebedeira, a arte da embolada encanta. Nesse sentido, “encantamentos verbais não são instâncias de um sistema linguístico divorciado do mundo, que a ele remete graças a convenções que ligam arbitrariamente sons e significados” (Travassos, *Op. cit.*, 36), os encantamentos verbais são instâncias do conhecimento, familiaridade e habilidade do coquista ao executar sua arte. Tanto para o coquista quanto para a audiência, a experiência do encantamento acontece no tempo da performance, mas ela perdura através das narrativas e do imaginário que permeiam a tradição da embolada.

Considerações Finais

Ainda que seja prático, talvez necessário ao analista, separar as “unidades classificáveis” na arte da embolada, essa classificação não revela ao leitor o que é de fato a experiência da embolada. As sistematizações e improvisos da palavra cantada, o acompanhamento instrumental e os encantamentos são processos performativos melhor definidos quando concebidos como um “todo complexo”, como um “som humanamente organizado” que reúne tradição e performance. Para entender a embolada é preciso vivenciá-la no seu tempo, no seu rito. Fora disso, teremos categorizações e conceituações em torno de uma manifestação musical e cultural que está na contramão da vida socioeconômica moderna.

Finalmente, em 2010, a profissão de repentista, que reúne as diversas modalidades de cantadores, foi contemplada pela Lei trabalhista 12.198/2010. Segundo o texto: “considera-se repentista, para os fins dessa lei, o profissional que utiliza o improviso rimado como meio de expressão artística, transmitindo a cultura e a tradição popular por intermédio do canto, da fala, ou da escrita” (*Op.*

cit., 2010). Finalmente, o Estado brasileiro reconhece que a poesia dos coquistas, longe de ser fruto de maluquices inconscientes, representa efetivamente um saber de quem conhece e se especializou na arte de embolar. O coquista canta porque sabe cantar.

Mesmo não sendo ainda do conhecimento da maioria dos cantadores brasileiros, e portanto, não tendo trazido benefícios concretos aos que vivem dessa profissão, esse reconhecimento sugere que os olhares e ouvidos que hoje se voltam para o canto dos emboladores, não sejam apenas os imprescindíveis olhares e ouvidos dos ‘encantados’. Que esses artistas/trabalhadores sejam igualmente contemplados (por direito) pelo olhar de quem precisa cuidar dos diversos profissionais, das inúmeras Terezinhas e Lindalvas que formam a grande sociedade brasileira.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. 2. ed. (Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga). Belo Horizonte: Itatiaia, 2002 [1984].

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia/Brasília, DF: Ministério da Cultura/São Paulo: IEB-USP, 1989.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional: danças, recreação, música*. São Paulo: Melhoramentos, 1964

AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.). *Cocos, alegria e devoção*. Natal: EDUFRRN, 2000.

AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos. “O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita”. In: AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.). *Cocos, alegria e devoção*. Natal: EDUFRRN, 2000. p. 83-104.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC/UNB, 1987.

BÉHAGUE, Gerard. “Brazil”. Stanley Sadie, (Ed.) *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

GIANESELLA, Eduardo F. “O uso idiomático dos instrumentos de percussão brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.2, 2012, p. 188-200

LACERDA, Marcos Branda (curador). *Missão de pesquisas folclóricas*. São Paulo: SESC/PMSP/SMC/CCSP, 2006. 1 Livro e 6 CDs.

MARINHO, Vanildo Mousinho. “Emboladas da Paraíba: buscando uma caracterização dessa manifestação musical”. In: Congresso Nacional da ANPPOM, 15, 2005. Anais ..., Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 1040-1048.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música: questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, V. 44 nº 1. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007. Acesso em 12.12.2014.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. Coco de roda. João Pessoa: Mundial: 2004.23

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Lei nº 12.198, de 14 de janeiro de 2010: Dispõe sobre o exercício da profissão de Repentista. Brasília, 2010.

SANDRONI, Carlos; AYALA Maria Ignez N; AYALA Marcos. *Responde a roda outra vez*. Recife: Fundação Respeita Januário/João Pessoa: Coletivo de Cultura Meio do Mundo, 2005. 1 CD/1 DVD.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollino. A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino. Tese. (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SOUZA. Laércio Queiroz de. Mulheres de repente: vozes femininas no repente nordestino. Dissertação. (Mestrado) Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

SUZANO, Marcos. Depoimento. Entrevista concedida a Kátiuska Lamara dos Santos. Rio de Janeiro. Maio de 2014 (manuscrito).

TEREZINHA/LINDALVA: *Olha o Palavrão!!!* [S.n], 2002. (produção independente. 1 CD.

TRAVASSOS Elizabeth. Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada (2001). *Revista IEB*, n. 51, 2010 mar./set. p. 13-40. Disponível em: www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34658/37396. Acesso em: 25 de novembro de 2014.

VILELA, Aloisio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Museu Théo Brandão/UFAL, 1980.

²³ Publicado inicialmente sob o título: *O coco praieiro: uma dança de umbigada*. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.

Aprendizagem Intercultural por meio de Imersão Musical

Antenor Ferreira Corrêa
(UNB)

Maria Westvall
(Örebro University)

Resumo: discussão a respeito de abordagens interculturais relacionadas às propostas de uma educação para a diversidade. Interrogam-se aspectos relativos à incorporação no currículo escolar de conteúdos provenientes de manifestações populares típicas dos diferentes países que visam atender às demandas por uma educação intercultural. O artigo norteia-se pela questão: como poderíamos experimentar um diálogo intercultural no contexto da música? Para tanto, são apresentados os conceitos de interculturalidade, multiculturalidade e transculturalidade. A seguir, apresentam-se resultados parciais de uma pesquisa em andamento intitulada *Processos Interculturais de Ensino-Aprendizagem* com o objetivo de embasar as reflexões em torno da interculturalidade, que no orbe desse projeto, foi realizada por meio de imersão musical.

Palavras-chave: interculturalidade, multiculturalidade, transculturalidade, imersão musical.

INTERCULTURAL LEARNING THROUGH MUSIC IMMERSION

Abstract: at this article, we discuss about intercultural approaches related to the idea of an education for diversity. We consider some aspects regarding the presence of traditional music from different cultures in the academic curriculum. We propose the following question: how would one experiences an intercultural dialogue within the area of music? In this sense, we introduce concepts of interculturality, multiculturality, crossculturality, and music immersion. After that, we present partial results of an ongoing collaboration between Örebro University (Sweden) and University of Brasília (Brazil) titled *Processes of Intercultural teaching and learning: Research, Online collaboration, and Musical Immersion in Brazil and Sweden*, which here was taken as means to bear reflections about intercultural education, which within that project, was accomplished by means of music immersion.

Keywords: interculturality, multiculturality, crossculturality, music imersion.

Introdução

No contexto educacional, observa-se um esforço frequente para absorver no interior do currículo escolar práticas musicais da cultura tradicional. Essa atitude pode ser notada, por exemplo, pela criação de disciplinas como etnomusicologia, *world music*, folclore, entre outras. Esse fato já vem de longa data e não é o propósito deste texto discutir ou justificar essa recontextualização de conteúdos. No entanto, há cerca de vinte anos, esse assunto tem sido retomado por conta de uma necessidade sentida, particularmente nos Estados Unidos e Europa (principalmente por conta do aumento das imigrações), da proposição de uma educação para a diversidade, que traz implícita a adoção de um pensamento multicultural na educação. Posto de outro modo, a questão da incorporação no currículo escolar de conteúdos provenientes de manifestações populares típicas das diferentes culturas tem sido revista em razão das demandas por uma educação multicultural.

Estendendo-se o tema para a área de música, entende-se que uma educação para a diversidade também implicaria, ou ao menos consideraria apropriado como ponto de partida, uma abordagem multicultural para o ensino da música, abarcando no interior dos currículos, o repertório musical tradicional de diferentes culturas. Todavia, no interior da estrutura da educação musical, isto não apenas desafia a escolha do repertório (que geralmente relaciona-se com o cânone europeu), mas também abre para a diversidade de métodos e práticas interpretativas dentro do contexto educativo.

Essa atitude gerou e tem gerado posicionamentos favoráveis. Todavia, também tem recebido críticas, sobretudo pelo fato de que essa iniciativa exigiria um professor conhecedor de inúmeras tradições culturais. Ainda, os críticos assinalam que, mesmo com a adoção de livros cujo teor verse sobre um número relativamente grande de manifestações musicais distintas, como é o caso de livros didáticos na área da *world music* (Cf., por exemplo, Miller & Shahriari, 2006), vários aspectos por demais importantes e significativos ficariam sem explicações e sem serem apropriadamente contextualizados.

As críticas lançadas sobre a abordagem multicultural na educação musical são possíveis de serem compreendidas, pois é fácil notar que em muitos dos domínios culturais sobre os quais o docente teria que lecionar, ele/a seria um tipo de *outsider*. Desse modo, não haveria a possibilidade de aprofundar-se em todos aspectos relevantes das diferentes tradições requeridas pelo currículo acadêmico. Desse modo, “a superficialidade acabaria por comprometer a qualidade do curso, pois como *outsider*, [o professor] não poderia promover insights significativos às diversas tradições musicais, já que para uma compreensão profunda das diferentes culturas, seria necessário uma vivência prolongada nos distintos contextos”. (Regelsky, 2010, p. 96). Alberto Ikeda, em um artigo no qual aborda questões sobre as premiações que o governo brasileiro tem distribuído no campo da “cultura popular”, pondera sobre o orbe complexo envolvido nas manifestações culturais tradicionais, âmbito este muito difícil de ser totalmente dimensionado quando se pensa sobre critérios a serem adotados para tais premiações. Sua reflexão, embora originalmente não tivesse destinada à discussão proposta neste texto, servirá aqui para auxiliar o entendimento da fundamentação das críticas lançadas à educação multicultural.

Há de se considerar que os fenômenos das culturas tradicionais guardam valores morais, religiosos, políticos, lúdicos, estéticos e outros tantos, que foram herdados e, portanto, de algum modo refletem a própria história das suas comunidades, repondo o passado no presente, e sendo então sempre atuais. São práticas aglutinadoras, que, repetidas ciclicamente, reforçam os valores socialmente aceitos e importantes para os grupos, vitalizando-os. Por serem fatos preservados e geridos coletivamente, são instrumentos de identidade e inclusão social, e até mesmo de resistência política diante dos problemas que as comunidades enfrentam. (IKEDA, 2011, p. 69)

Certamente, toda música é inseparável do contexto social no qual foi gerada. E o postulado de que a música pode ser compreendida em ‘si mesma’ foi rebatido mesmo entre os musicólogos¹. Logicamente, toda música também pode

¹ Sobretudo após os trabalhos ligados à chamada Nova Musicologia, a obra musical foi pensada a partir de seu conteúdo ideológico implícito. Neste sentido, discussões sobre gênero (que ganharam notoriedade após os estudos de Susan McClary) e cultura ascenderam em importância. Os próprios proponentes dessa nova postura musicológica, como Lawrence Kramer, Richard Leppert e Rose Subotnik, defenderam que a melhor

ser apreciada sem que o ouvinte tenha a menor noção a respeito do contexto da composição da obra; embora, o estranhamento de uma primeira audição de músicas de outro domínio cultural pode agir no juízo de gosto, fazendo com que um auditor declare “não ter gostado de determinada música” justamente por conta da sua falta de familiaridade com a mesma ou por não ter uma noção mais abrangente da conjuntura a qual a obra pertence. Vale lembrar que toda audição é histórica, pois ouvir remete ao repertório identificado como “música” que temos armazenado na memória.

No entanto, em uma sociedade culturalmente diversificada, poderiam haver várias maneiras de se relacionar com a aprendizagem musical, e as aulas de música também podem ter o potencial de fornecer um contexto de aprendizagem alternativo, como Kwami (2001) sugere:

O fato de que o contexto de sala de aula é diferente do contexto cultural de qualquer música pode tornar possível e assegurar a aplicação de oportunidades igualitárias em relação a questões tais como gênero, raça, religião, e assim por diante. Por exemplo, as meninas poderiam tocar instrumentos que não lhes são permitidos executar em um contexto tradicional (Kwami, 2001, p. 151).

Não obstante tais posicionamentos, abordagens multiculturais (ou interculturais, como se verá adiante) foram e continuam sendo adotadas no ambiente educacional. Alinhados a esses posicionamentos, no presente artigo intentaremos demonstrar que esse modelo conceitual contribui para a formação global do estudante de música. Essa demonstração fundamenta-se em resultados parciais de um projeto de pesquisa em andamento realizado no âmbito de um acordo de cooperação internacional patrocinado pelas fundações CAPES, governo brasileiro, e pela STINT, governo sueco. Nosso objetivo não é defender ou criticar abordagens interculturais, mas sim identificar aspectos relevantes para o ensino aprendizagem da música surgidos a partir do que denominamos *imersão musical*. Assim, cremos que o objeto de estudo principal desta pesquisa são os “processos interculturais de ensino-aprendizagem”. Ao longo do texto, conceitos como

denominação para a corrente da *New Musicology* seria *Musicologia Cultural* (Cf. Kramer, 2003, p. 6).

multiculturalismo, interculturalidade, transculturalidade serão apresentados e discutidos, sempre a partir da ótica da educação musical. Ainda, quando oportuno e necessário à clareza da exposição, serão oferecidas breves descrições das atividades promovidas durante o projeto.

Intercultural, Multicultural e Transcultural

O prefixo 'inter' provem do latim e significa 'entre'. É utilizado na composição de várias palavras não só em língua portuguesa. Desse modo, intercâmbio, por exemplo, refere-se à troca entre dois locais ou instâncias distintas, e internacional é o que se realiza entre nações. Por sua vez, intercultural significa a mútua influência entre culturas diferentes. Não há, pois, a restrição de que essas culturas em interação devem ser de nações ou nacionalidades distintas. O processo intercultural, desse modo, pode ocorrer, também, pela interação entre contextos culturais de um mesmo país. Todavia, é importante observar que a interculturalidade ocorrerá quando duas culturas interagirem de forma mutuamente cooperativa, ou seja, não deve haver relação de passividade entre as culturas em ação. Vale esclarecer que 'interação' refere-se, portanto, às ações e relações entre os membros de um grupo ou entre grupos de uma sociedade ou de nações.

O entendimento de interação motivou alguns cientistas a lançarem nova abordagem para explicar o comportamento social, enfoque este denominado interacionismo. Herbert Blumer, por exemplo, já em 1937, em um artigo intitulado *Man and Society*, fundamentou o interacionismo simbólico com base em três premissas: 1) o modo como um indivíduo interpreta os fatos e age perante outros indivíduos ou coisas depende do significado (ou significados) que ele atribui a esses outros indivíduos e coisas. 2) o significado, porém, é resultado dos (ou é construído a partir dos) processos de interação social. E 3) os significados podem sofrer mudanças ao longo do tempo (Blumer, apud Cancian, 2009).

Abordagens como esta, esclarecem e reforçam o fato de que o processo interativo, e por conseguinte, as ações interculturais, tratam-se de sistemas dialéticos, já que os coletivos formados no âmbito de quaisquer contextos sociais são criados por pessoas, que posteriormente serão afetadas pelo grupo que criaram. Renato Cancian coloca essa conclusão desse modo: “a ação dos atores é derivada da significação; essa significação deriva ou surge das interações sociais; por fim, as significações são empregadas pelos atores sociais nas interações sociais grupais, que, por sua vez, modificam as próprias significações” (Cancian, 2009). Esse esclarecimento nos ajuda aqui a aprofundar a compreensão da complexidade envolta no conceito de interculturalidade.

O prefixo ‘multi’, por sua vez, tem acepção de ‘muitos(as)’. Assim, multiplicar, por exemplo, significa produzir em grande quantidade. Neste sentido, multicultural implicaria na coexistência de muitas culturas. Percebe-se, portanto, que o conceito de multiculturalidade não traz obrigatoriamente implícito a necessária interação entre as culturas, mas apenas expressa uma relação de quantidade. De início, o conceito de “educação musical multicultural foi usado para descrever ambos: o ensino de música de diversas origens culturais e o ensino de música para estudantes de distintos contextos culturais” (Hebert e Karlsen, 2010, p. 8). Porém, talvez justamente por não indicar a interatividade desejada entre os sujeitos componentes desse contexto educativo, “o termo educação ‘multicultural’ foi modificado para educação ‘intercultural’ de modo a destacar que o objetivo não é a mera coexistência, mas sim, a cooperação e o aprendizado frutífero e igualitário entre culturas” (Räsänen, 2010, p. 12). Este autor destaca que esse tipo de interação tem por base a equidade e o respeito mútuo, ou seja, idealmente não deve haver relação hierárquica entre os lados. Há ainda a necessidade de que o diálogo intercultural desenvolva o *aprendizado* intercultural, sendo este o desenvolvimento do entendimento do contexto particular de cada cultura e, também, da compreensão daquilo que é representativo e significativo da outra cultura (Cf. Räsänen, 2010, p. 17).

É útil para uma compreensão ampla do conceito de interculturalidade, também pensarmos sobre a ideia de transculturalidade (Lundberg & Ternhag 2002; Schippers 2010). Se o prefixo ‘inter’ refere-se àquilo que vai entre, ‘trans’

refere-se, por sua vez, ao que vai 'através'. Talvez, por conta dessa acepção semântica, a ideia de interdisciplinaridade ganhou predominância no ambiente acadêmico em detrimento de abordagens transdisciplinares. Todavia, obviamente as duas abordagens podem contribuir relevantemente para o processo educativo. Com esse entendimento, uma abordagem transdisciplinar adquire um teor mais passivo, justamente por não comportar a exigência da interação presente em processos interdisciplinares. No entanto, no orbe de um processo transcultural, mesmo dedicando-se se a destacar particularidades de contextos culturais diversos, é possível obter resultados significativos. As similaridades observadas em diferentes contextos, por exemplo, podem apontar para fundamentos subjacentes comuns. Esses fundamentos poderiam, então, ser pensados como padrões ou constâncias e ser utilizados para a elaboração de constructos teóricos de alcance mais geral, derivados, neste caso, dos contextos particulares. Observar padrões e procedimentos similares poderia propiciar, por exemplo, justificativas de base psicológica ou cognitiva para as práticas culturais, permitindo, também, a derivação de construtos de ordem geral (Cf. Hanson, 1999). Tendo em mente as diferenças entre essa terminologia, prosseguiremos com uma descrição sumária de um projeto de cooperação internacional que tem a interculturalidade como base conceitual.

Imersão Musical e Interculturalidade

Nos últimos quatro anos, alguns professores e alunos têm participado de um projeto de intercâmbio ao nível da graduação promovido entre as Universidades de Örebro (Suécia) e de Brasília (Brasil). Essa parceria internacional revelou-se bem sucedida, por uma série de confluências, contingências e interesses entre os envolvidos. Este fato motivou-nos a tentar ampliar essa colaboração de modo a abarcar projetos de pesquisa em nível de pós-graduação. Essa extensão foi possibilitada em 2013 por conta de um Edital de cooperação internacional lançado pela CAPES e outra fundação sueca: STINT – *Stiftelsen for Internationalisering av Högre Utbildning och Forskning* (Fundação Sueca para

Cooperação Internacional e Pesquisa em Educação Superior). E foi no âmbito desse edital que aprovamos um novo projeto intitulado *Processes of Intercultural Teaching and Learning: Research, Online Collaboration, and Musical Immersion in Brazil and Sweden*, cujos resultados parciais conseguidos na primeira fase de sua implantação ajudarão a embasar as reflexões a seguir referentes ao processo das ações interculturais, focando, contudo, no que denominamos imersão musical.

O projeto fundamenta-se em propostas lançadas por educadores ligados à temática do ensino aprendizagem intercultural. Diversos autores já escreveram sobre o tema. Aqui, de modo objetivo, especificam-se apenas três destes, por entender-se que a apreensão do conceito é o mais importante neste momento.

Entende-se de modo sumário que a aprendizagem intercultural acontece e implica na interação entre pessoas e a cultura. Compartilhando desse postulado, Yoshitaka Yamazaki (2004) e D. Christopher Kayes, por exemplo, descreveram espécie de taxonomia das habilidades necessárias para a aprendizagem intercultural, alicerçados em pesquisas bem estabelecidas do campo da Teoria da aprendizagem vivencial. Realizaram, também, revisão da literatura empírica e identificaram as habilidades que convergem para a aprendizagem intercultural temática. Boyatzis & Kolb (1991) detalharam os processos de aprendizagem transcultural de expatriados e imigrantes, e os mecanismos implicados nesses procedimentos alheios a quaisquer sistemas educacionais formais. Maria Westvall (coordenadora deste projeto) escreve em parceria com Suzanne Burton e Samuel Karlsson em seu artigo *Stepping Aside From Myself: Intercultural Perspectives on Music Teacher Education* (2013) acerca das experiências compartilhadas entre estudantes de educação musical participantes de um curso de educação musical intercultural que incluía imersão musical e educacional na Suécia e Estados Unidos.

O projeto envolve também a área de antropologia cultural. Neste sentido, a relevância é dada à experiência do pesquisador em campo, de modo a possibilitar a observação direta do comportamento individual no seio da comunidade social onde convive e na qual as manifestações artístico/musicais são aprendidas, executadas e transmitidas. Como bem mostrou Laplantine, o observador é parte integrante do objeto de estudo. A suposta neutralidade do

observador em prol da pretensa objetividade “retira dos resultados de sua pesquisa tudo o que contribuiu para sua realização” (Laplantine, 2007, p. 169). Isso ocorre por conta de uma característica essencial das ciências sociais, onde “incluir-se não apenas socialmente mas subjetivamente faz parte do objeto científico que procuramos construir, bem como, do modo característico da profissão do etnólogo” (idem, p. 173).

Em sintonia com esses fundamentos, os pesquisadores envolvidos no projeto devem tomar parte no que definimos como imersão musical. Assim, tem-se a intenção de efetivar as ideias advindas dos processos interculturais pesquisados, constituindo uma vertente eminentemente prática advinda e embasada nas vivências e pesquisas de campo. Dito de outro modo, esta imersão refere-se à realização de viagens de campo especialmente planejadas pelas instituições parceiras que ocorrem em áreas de reconhecida diversidade cultural, onde saberes tradicionais são mantidos e praticados quer sejam por associações e/ou comunidades musicais ou no orbe de projetos sociais ligados à área da educação musical. Durante o período de imersão, o investigador não somente deve realizar pesquisa de campo nos moldes metodológicos etnográficos conhecidos, mas também interagir no contexto sócio musical tocando e ensinando sua própria música tradicional. Esta imersão musical, por meio de seu aspecto intercultural distintivo, contribui para o compartilhamento de novos conhecimentos nas áreas de etnomusicologia e educação musical, enfatizando, também, processos gerais de ensino aprendizagem. Além disso, cremos que o projeto tem potencial para contribuir para o desenvolvimento de novos métodos de ensino-aprendizagem baseados em abordagens interculturais integrativas através do compartilhamento das experiências de campo realizados pelos envolvidos.

O projeto foi estruturado de acordo com alguns objetivos principais para o desenvolvimento de pesquisa e aperfeiçoamento de professores e estudantes. A seguir, mencionamos de forma sucinta alguns destes objetivos: 1) implantar um curso de imersão cultural entre os dois departamentos de pesquisa. Desse modo, durante o período de vigência deste projeto, cada estudante envolvido irá, por 20 dias, atender a esse curso oferecido pelo Programa de Pós-Graduação da

Universidade parceira. Além disso, os estudantes irão participar de três atividades específicas adicionais, em distintas regiões da Suécia e do Brasil, que estão relacionadas com dois projetos de pesquisa desenvolvidos pelos coordenadores dessa proposta Maria Westvall (*Music, identity, and multiculturalism: A study of the role of music in ethnic-based associations*) e Antenor Ferreira Corrêa (*Gêneros Musicais Brasileiros: mapeamento e análise*). 2) Estruturar sistema de colaboração online entre os programas de pós-graduação das Universidades de Örebro e de Brasília. 3) Desenvolver pesquisa conjunta entre os professores participantes. 4) Participar de eventos científicos apresentando os resultados do projeto.

Ao encontro desses objetivos, as atividades de imersão cultural configuram-se como essenciais no sentido de motivarem e inspirarem alunos e professores a buscarem atitudes e abordagens inovadoras em suas respectivas áreas de atuação. Há vários pesquisadores envolvidos diretamente no projeto (incluindo dois estudantes de doutorado e pós-doutorado e pesquisadores seniores), além de um grupo significativo de estudantes de mestrado e doutorado que estarão também ligados a este empreendimento. Esta condição permite uma oportunidade única para experiências interculturais práticas e teóricas, o que poderá contribuir para o desenvolvimento de novos conhecimentos e ampliar perspectivas no campo da educação e da etnomusicologia. Conseqüentemente, essas experiências interculturais fortalecerão o ambiente de pesquisa em cada instituição. Além disso, a pesquisa colaborativa, bem como atividades de ensino e aprendizagem (seminários e workshops) programados para as duas instituições deverão desenvolver-se e tornarem-se mais consolidados.

No caso do projeto descrito, o conceito de interculturalidade pode ser definido como o processo interativo e as interações pessoais dos dois contextos culturais participantes. Esse entendimento valida-se não apenas quando refere-se às relações entre pesquisadores brasileiros e suecos, mas também ao abarcar as interações ocorridas entre as várias culturas tradicionais particulares do Brasil e da Suécia. A principal variante é que o foco recai sobre os encontros reais envolvendo pessoas, músicas e pessoas e música.

Grosso modo, o compartilhamento de experiências, quando relacionado ao conceito de culturalidade, pode ser visto como um fim em si mesmo. Todavia,

“as relações internacionais e interculturais não são somente um único ideal a ser objetivado, mas antes podem propiciar realidades e contextos de aprendizagem muito produtivos [...] Culturas nacionais têm sido enriquecidas por influências interculturais, e movimentos sociais tem se disseminado de um continente para outro” (Räsänen, 2010, p. 13). Percebe-se, que o contato entre músicos/pesquisadores de diferentes nacionalidades produz resultados que extrapolam o orbe iminentemente musical. Deste modo, questões próprias da área da música apresentam-se como motivadores do aprofundamento das reflexões sobre interculturalidade. Como poderíamos experimentar um diálogo intercultural no contexto da música? Talvez uma resposta é trabalhar no desenvolvimento de acordos curriculares e procedimentais mais amplos e diversificados na área de educação musical formal (Westvall & Carson, 2014) relacionados com a incorporação de vários repertórios e aspectos da música e, também, das experiências compartilhadas.

Considerações finais

Professores e pesquisadores (na sua grande maioria) estão inseridos no contexto acadêmico universitário. As universidades brasileiras (e sueca, no caso aqui em apreço), por sua vez, compartilham em maior ou menor grau, projetos políticos pedagógicos análogos aos modelos europeus e norte-americano. Neste paradigma estrutural, o domínio do conhecimento na área de atuação do professor/pesquisador é comprovado por títulos ou graus acadêmicos referendados pelas próprias instituições universitárias de pesquisa, já que títulos e graus de mestre e doutor são concedidos pela própria universidade. A obtenção de títulos se dá após defesa de tese ou dissertação, na qual o pesquisador versa sobre um objeto de pesquisa específico, pois é praticamente impossível a uma única pessoa dar conta de todo o conteúdo de uma área do conhecimento. Desse modo, “os saberes individuais estritos vão se sobrepondo aos saberes comunitários latos. A problemática se estabelece ao dar-se conta de que o saber social é muito maior que o saber institucionalizado da universidade” (Corrêa, 2011). O projeto

aquí descrito foi uma maneira que encontramos para tentar lidar e, esperançosamente, amenizar essa situação, posto que durante o período de imersão musical o pesquisador ficou exposto às tecnologias comunitárias de cunho mais amplo.

Obviamente, temos em mente um entendimento amplo de tecnologia, na qual também se encontra compreendido o conceito de tecnologias intelectuais, que envolve os artifícios e estratégias promotores ou viabilizadores de procedimentos de raciocínio diferenciado. Trata-se, por exemplo, de gerar novos e distintos “olhares” sobre os problemas. Isso baseia-se no fato de que o aparato cognitivo humano envolve as formas e meios pelos quais nos damos conta da realidade, bem como a maneira como interpretamos o mundo. É preciso lembrar que não somente o cérebro está envolvido nesse mecanismo de formatação, significação e compreensão da realidade, mas também o corpo como um todo age como mediador e viabiliza a percepção de estímulos e informações do meio. A partir dessa rede cognitiva formamos nossa compreensão das coisas e criamos conceitos e constructos que levam a explicar os fenômenos observados. Toda essa estrutura perceptiva e intelectual fundamenta a criatividade humana, que poderá, naturalmente, ser desenvolvida ou atrofiada. De toda essa situação é possível perceber a importância fundamental que o meio, o contexto no qual nos inserimos, exerce na consolidação da aprendizagem e conhecimento. E é justamente por conta desse papel relevante que o fato de vivenciar *in loco* uma cultura diferente pode promover aos indivíduos contingências que lhes permitirão abertura perceptual, isto é, olhares renovados sobre antigas questões, levando a ações inovadoras e criativas. E claramente, a experiência com uma realidade cultural distinta pode ser atingida com a realização de estudos e pesquisas interculturais. A oportunidade de interação cultural revela aos envolvidos aspectos subjetivos importantes, porém normalmente relegados ao segundo plano justamente por serem difíceis de quantificar ou por não gerarem produtos físicos observáveis. E advogamos que essa parte subjetiva advinda da experiência internacional deve sempre fazer parte de discussões sobre a proposta de uma educação para a diversidade.

O contato com grupos de cultura tradicional levou-nos também a pensar sobre as metodologias de ensino adotadas nas universidades. Já na criação oficial das primeiras universidades brasileiras evidenciou-se a importação de um modelo advindo, sobretudo, da “concepção francesa da universidade napoleônica, principalmente em relação às características de escola autárquica, com a supervalorização das ciências exatas e tecnológicas, voltadas para a profissionalização, e a desvalorização da filosofia, da teologia e das ciências humanas (Ribeiro, 1975). A metodologia importada de modelos europeus ou norte-americanos leva ao estabelecimento de um modo particular de construção de conhecimento, ressaltado pelo aspecto de que coloca o docente em posição central e centralizadora desse processo, posto que o mesmo se responsabiliza pela escolha e disseminação dos conteúdos. No orbe da transmissão dos saberes tradicionais, por sua vez, a aquisição do conhecimento ocorre de modo mais participativo, resultando da interação entre os participantes, mestres de cultura popular e, também, da comunidade como um todo. Ainda, a adoção de modelos eurocêntricos interferiu e interfere na seleção dos conteúdos a serem ministrados nas respectivas disciplinas. “A utilização desse padrão levou à exclusão do currículo disciplinar de conteúdos oriundos do saber, fazer e sentir próprios das concepções populares (ligadas em maior ou menor grau a processos informais e de transmissão oral de ensino e aprendizagem)” (Corrêa, 2011). Neste ponto, entendemos que os saberes tradicionais, bem como seus procedimentos de transmissão e processos de aprendizagem inerentes, constituem um valioso *corpus* teórico-prático que deve ser melhor compreendido. E foi justamente sobre esse aspecto que a imersão musical revelou-se interessante, pois evidenciou certas qualidades não comportadas pelas metodologias em voga nas universidades. Esse resultado será descrito a seguir exemplificado pelo encontro e pela interação entre pesquisadores e um grupo de Congada de Moçambique.

Na leitura de algumas dissertações, temos notado que, em várias vezes, os autores procuram justificar as pesquisas realizadas em grupos de cultura tradicional pela afirmação de que se trata(m) de grupo(s) tradicional da cidade, detentor(es) de manifestações folclóricas consagradas, algumas vezes em via de extinção, e que por isso merecem ser estudadas e preservadas. Sem entrar no

mérito de tais justificativas, entendemos que, além das históricas, existem razões educacionais para se pensar e validar uma pesquisa em grupos de cultura tradicional. As manifestações musicais populares que envolvem gêneros tradicionais formam um importante *corpus* teórico e prático que deve ser conhecido pelos estudantes de música, sejam estes do bacharelado ou da educação musical. Somado aos aspectos sociais, históricos e contextuais, para os instrumentistas o conhecimento desses gêneros musicais auxiliará na execução e interpretação mais fundamentadas desse repertório, que inclusive, ganhou espaço no repertório sinfônico ligado ao nacionalismo, mas cada vez mais tem frequentado as salas de concerto promovido pela simbiose e inspiração dos compositores com elementos da música popular. Para os futuros educadores, por sua vez, esses gêneros musicais poderão servir como possíveis estratégias didáticas na medida em que o docente poderá valer-se de elementos conhecidos da cultura popular para transmitir conceitos musicais não tão familiares aos alunos. Neste sentido, o professor pode fazer uso didático dos procedimentos e práticas de ensino informal próprios dos contextos da oralidade. Associado a estes aspectos, concorre o desenvolvimento integrado de diversas habilidades, como por exemplo, cognitivas, psicomotoras e da coordenação e independência motoras.

Em um dos momentos da imersão musical, pesquisadores participaram de um grupo de Congada de Moçambique. A Congada apresenta grande difusão pelo território nacional. Há grupos de congada em atuação de norte a sul do país. Esse gênero é melhor definido como tratando-se de um folguedo ou auto popular que dramatiza cênica, coreográfica e musicalmente lutas entre nações africanas, por vezes denominadas de embaixadas. Dentre os elementos característicos desse gênero destacam-se a música, a dança, o enredo e as narrativas, a crença, a dramaturgia com cenografia, figurinos e adereços. Como pesquisadores em música, obviamente nos interessa conhecer sobre a música. Assim, buscamos saber o que é tocado, por quais instrumentos, como são tocados os instrumentos, como se faz e por que se faz o Moçambique. No entanto, um dado relevante se nos apresentou durante o contato com a Congada, a saber: o conjunto de habilidades exigida dos participantes que desejam atuar como como congueiros. Deve-se memorizar elaboradas coreografias realizadas com os bastões em sincronia com a

música, passos de dança, a letra das canções e, para os que representam personagens, seus respectivos textos. Aqueles que tocam, por seu turno, devem permanecer atentos a todas as partes dessa dramaturgia de modo a realizarem as intervenções musicais no momento correto, ou seja, devem estar integrados ao folguedo, e não agindo como meros coadjuvantes. Nota-se, então, que a transmissão oral dessa tradição não é empresa fácil. Essa característica exige dos participantes a confluência de várias aptidões, pois precisam lembrar-se dos passos, textos, letras à medida que manejam bastões e dançam no ritmo da música.

A imersão musical neste e em outros contextos tradicionais, propiciou a integração e coexistência dos saberes tradicionais e acadêmicos em uma abordagem intercultural. Neste percurso, aspectos educacionais subjetivos advindos dos processos de aprendizagem solidária, do compartilhamento de saberes, da construção coletiva do conhecimento, da disposição e disponibilidade em auxiliar-se mutuamente, foram evidenciados. Infelizmente, estes valores têm sido perdidos, pois o isolamento individual parece ser uma característica da nossa sociedade contemporânea. Basta ver, por exemplo, que a grande maioria das crianças, mesmo em cidades interioranas, são criadas no interior das residências em frente a videogame, computador ou TV, seja por questões de segurança ou necessidade dos pais.

Bruno Nettl (2005) defendia que a tarefa do etnomusicólogo seria de empreender o máximo esforço possível para tentar “abarcando os modos de interação entre música e cultura em uma determinada comunidade”. John Shepherd (1991), por sua vez, reformulava a questão ao procurar compreender “em que medida as estruturas e práticas musicais refletem, modelam ou ressoam identidades, experiências, ou posições estruturais de classes sociais, gêneros e grupos étnicos?”. A área e subáreas da música já caminharam um longo percurso ao encontro de tais respostas. E, no âmbito desta iniciativa, entendemos que a interculturalidade pode oferecer situações e procedimentos para avançarmos um pouco mais nessa jornada.

Referências

- BOYATZIS, R. E., & KOLB, D. A. Assessing Individuality in Learning Skills Profile. In: *Educational Psychology*, 11 (3-4), 1991, p. 279-295.
- BURTON, Suzanne, WESTVALL, Maria & KARLSSON, Samuel. Stepping Aside From Myself: Intercultural Perspectives on Music Teacher Education. *Journal of Music Teacher Education*, 2013.
- CANCIAN, Renato. In: Interacionismo Simbólico – fundamentos: Blumer e o estudo das Interações Sociais. Especial para a Página 3 Pedagogia & Comunicação. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/sociologia/interacionismo-simbolico---fundamentos-blumer-e-o-estudo-das-interacoes-sociais.htm>
- CORRÊA, Antenor Ferreira. Encontro dos Saberes Tradicionais: uma alternativa ao colonialismo metodológico. In: Anais da 1ra Conferencia Regional Panamericana de La Sociedad Internacional de Educación Musical, ISME/ Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Villahermosa, México, 2011.
- HANSON, Barbara. *The Research Process: Creating Facticity*. Illinois: Waveland Press, 1999.
- HEBERT, David G. and KARLSEN, Sidsel. Editorial Introduction: Multiculturalism and Music Education. In: *Musiikkikasvatus – The Finnish Journal of Music Education*. Vol, 13, No.1. Hakapaino: Helsinki, 2010, p. 6-11.
- IKEDA, Alberto. Folia de Reis, Sambas do Povo. *Coleção Cadernos de Folclore*. Vol. 21. Sao José dos Campos: Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2011.
- KRAMER, Lawrence. Musicology and Meaning. In: *The Musical Times*. Vol. 144, No. 1883, 2003, p. 6-12. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3650677>
- KWAMI, Robert. M. Music Education In and For a Pluralist Society. In C. Philpott & C. Plummeridge (Eds.) *Issues in Music Teaching*. London: Routledge/ Falmer, 2001, p. 142–155.
- LAPLATINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LUNDBERG, Dan & TERNHAG, Gunnar. *Musiketnologi: en introduktion*. Hedemora: Gidlund, 2002.
- MILLER, Terry E. and SHAHRIARI, Andrew. *World Music: A Global Journey*. New York, Routledge, 2006.
- NETTL, Bruno. The meat and potatoes book: musical ethnography. In: *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. University of Illinois Press, 2005.
- RÄSÄNEN, Rauni. Intercultural Education and Education for Global Responsibility in Teacher Education. In: *Musiikkikasvatus – The Finnish Journal of Music Education*. Vol, 13, No.1. Hakapaino: Helsinki, 2010, p. 12-24.

REGELSKI, Thomas A. Culturalism, Multi-Culturalism, and Multi-Musical Prosperity. In: *Musiikkikasvatus – The Finnish Journal of Music Education*. Vol. 13, No.1. Hakapaino: Helsinki, 2010, p. 95-98.

RIBEIRO, Darcy. *A Universidade Necessária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

SCHIPPERS, Huib. *Facing the Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SHEPHERD, John. *Musicas Social Text*. Cambridge, UK: Polity Press, 1991.

WESTVALL, Maria & CARSON, Charles, D. Utmanas trygghetszonen? Musikundervisningens roll i det mångkulturella samhället. In: *Øivind Varkøy och Johan Söderman: Musik för alla. Filosofiska och didaktiska perspektiv på musik, bildning och samhälle*. Lund: Studentlitteratur, 2014, p. 107-119.

YAMAZAKI, Yoshitaka & KAYES, D. Christopher. An Experiential Approach to Cross-cultural Learning: A Review and Integration of Competencies for Successful Expatriate Adaptation. In: *Academy of Management Learning & Education*. Vol. 3, No.4, 2004, p. 362-379.

Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia

Ivan Vilela
(USP)

Resumo: O presente artigo reafirma a importância de se trabalhar com as fontes primárias quando se pode ter acesso a elas em uma pesquisa musicológica. Partindo de uma diferenciação postulada por Jorge Larrosa Bondía onde a informação sempre se encontra em oposição à experiência, a informação nos nutre e a experiência nos perpassa. Quem possui a informação não busca a experiência. Atualmente uma parte expressiva dos artigos sobre musicologia tem sido construído a partir da leitura de textos e não da audição das músicas em foco perpetuando, muitas vezes, equívocos das visões dos que primeiro escreveram. A partir do ouvir música aponta-se como é possível percebermos muitas das mudanças ocorridas no seio da MPB ao longo das décadas, mas que nunca foram sequer citadas. A atitude de não se trabalhar com as fontes primárias ajuda na perpetuação de cânones uma vez que sempre se reafirmam, nos textos, visões sobre temas que muito já foram debatidos. Assim, a música do cinema estadunidense nos anos 1940, a bossa nova, o samba, a canção de protesto, o clube da esquina quando pesquisadas em suas fontes primárias podem nos apontar novos caminhos.

Palavras-chave: música popular, fruição, musicologia, fontes primárias

LISTENING TO MUSIC AS A NECESSARY EXPERIENCE TO MAKE MUSICOLOGY

Abstract: This article reaffirms the importance of working with primary sources when you can have access to them on a musicological research. Starting from a postulated differentiation by Jorge Larrosa Bondía where information is always in opposition to the experience, information nourishes us and experience in pervades. Who owns the information does not seek the experience. Currently a significant part of the articles on musicology has been built from the reading of texts and not hearing the music in focus perpetuating, often misunderstanding the views of those who first wrote. From listening to music to points as you can perceive a lot of changes within the MPB over the decades but were never even mentioned. The attitude of not working with primary sources helps in the perpetuation of canons as it always reassert themselves in texts, views on issues that have been much discussed. Thus, the American film music in the 1940s, bossa nova, samba, the song of protest, the corner club when surveyed in their primary sources can point us new ways.

Keywords: popular music, fruition, musicology, primary sources.

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça [...] O saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana. De fato, a experiência é uma espécie de mediação entre ambos. É importante, porém, ter presente que, do ponto de vista da experiência, nem “conhecimento” nem “vida” significam o que significam habitualmente (Bondía, 2002, p. 26 e 27).

Este artigo pretende tratar genericamente de algumas questões que tem surgido na medida em que os estudos sobre a musicologia popular aumentam.

Tornou-se corriqueiro a prática de realizar estudos musicológicos tomando como fonte única a literatura que existe a respeito, esquecendo-se da mais atávica de todas as fontes: a música em si. Ouvir a música em estudo é artefato imprescindível na elaboração de algum texto sobre música popular. No entanto, repito, reparamos que cada vez mais surgem artigos musicológicos que têm na literatura a respeito as principais bases de conteúdo de seus trabalhos.

Ora, as impressões reflexivas registradas de forma escrita são importantes sim, na construção da imagem e do conhecimento a ser estudado, mas elas não prescindem da audição dos discos, as fontes primárias e principais desses estudos, que sequer são, as vezes, relevadas. Assim, perpetuam-se as visões dos que primeiro escreveram sobre um tema, as quais são fixadas; visões essas que nem sempre foram as mais corretas, mas, pelo peso acadêmico de quem as escreveu tornam-se a matéria prima desses estudos. Ou seja, mais que o acontecimento musical perpetua-se a percepção de alguns sobre esse acontecimento.

Há ainda a argumentação de que a canção é um fenômeno polissêmico e, se relacionando com o nosso cotidiano, pode então ser lida por diversas áreas do conhecimento humano. Estou de acordo, até aí. Sempre o historiador, o cientista

social, o jornalista, o linguista, o crítico literário, o geógrafo e outros estudiosos do conhecimento humano terão contribuições a fazer no entendimento da canção. No entanto, não devemos esquecer que a música, como seu principal veículo, deve também, entrar nos méritos das questões musicológicas.

Essa cegueira, digo, surdez, fez um pesquisador da MPB tratar o Clube da Esquina como "um estilhaço pós-tropicalista". Me ocorre, num caso desses que esta surdez pode ser as vezes conveniente para que se reforce o ponto de vista do autor, assunto que trataremos adiante. Primeiro, preciso retornar a um ponto remoto que trata da nossa formação cultural.

Música e Cultura Popular

Conforme comentei na introdução do livro sobre música caipira "Cantando a Própria História - música caipira e enraizamento", ao longo da formação de nossa cultura popular, isso nos séculos XVIII e XIX, a elite brasileira olhava para fora do país tentando ser europeia, deixando assim de presenciar e experimentar o processo que gerou a mais exuberante cultura popular do planeta. Ainda hoje, essa elite olha para essa cultura e para o povo da qual faz parte e não os reconhece como seus.

Desde então, vivemos transitando entre a absorção, a xenofilia e a xenofobia. Sendo a cultura brasileira uma cultura de soma, não nos cabe sermos xenófobos, pois deporíamos contra a nossa própria formação cultural. Entretanto não nos cabe sermos xenófilos, pois isso só acentuaria nossa crise de desenraizamento enquanto povo.

Notemos que os países do chamado primeiro mundo tratam suas culturas populares como assunto de segurança nacional, percebendo nelas o berço de seus mitos de origem e em suas manifestações aquilo que faz todos se sentirem parte de um todo, de um povo, de uma mesma nação. E quando pensamos como um só povo, andamos juntos.

Um povo desenraizado, sem raízes, sem passado, sem cultura é campo fecundo para um processo de crise moral, falta de educação generalizada, quebra

de ritos como o respeito aos velhos e à cidadania. Curiosamente esses são temas que atualmente fazem parte da ordem do dia brasileiros. Estaremos vivendo um estado de desenraizamento?

Um miserável vivente em seu lugar de origem, por mais pobre que seja, conta com uma rede de solidariedade que o sustenta e também um lastro histórico, de sua própria biografia e história pessoal, que o mantém íntegro e longe de cometer algum desvario contra os outros e consequentemente contra si próprio. Este mesmo vivente, longe deste seu lugar de origem, perdido numa grande cidade, corre o risco de, com a perda seus valores primordiais, perder também a sua dignidade.

Com o advento da República no Brasil outro fato histórico exacerbou o distanciamento de nossas raízes: a implantação do ideal positivista que, entre outras coisas, preconizava a prevalência do saber erudito sobre o saber popular.

O saber erudito advindo de uma nova concepção de ciência e como resultado prático dos processos de secularização e racionalização industrial que se instauraram no Brasil, principalmente a partir do século XX, criou confrontos com o saber tradicional. As pessoas de camadas mais populares viram-se cada vez mais envolvidas em situações que exigiam delas novas atitudes. Atitudes essas incompatíveis com os modelos tradicionais de comportamento.

o último quartel do século passado (XIX) marca o início da revolução que se iria operar, pois as campanhas abolicionistas e a urbanização paulatina das condições de existência iriam deitar por terra as relações patrimonialistas e a concepção tradicional do mundo correspondente (...). Então começa a desagregação da cultura popular. O 'escravo' e o 'homem do povo' desconheciam quase completamente os motivos e os padrões ideais que tornavam atitudes, técnicas e instituições tradicionais valores socialmente pouco conspícuos e desejáveis nas camadas dominantes" (Fernandes, 1979, p. 31).

Observando mais a história e formação da América Espanhola surgiu-me uma indagação:

O projeto de colonização da América Espanhola pressupunha a criação de uma nova Espanha nas terras americanas. Desta forma foram trazidas condições para formar um arcabouço cultural que desse conta da formação do povo

espanhol nas Américas. Lembremos que as primeiras universidades de colônias como Peru, México e Argentina datam da metade do século XVI e início do século XVII.¹ Desta forma o saber erudito conviveu com o saber popular desde o início da colonização dessas regiões.

Portugal tinha um outro princípio: o de manter a sua colônia, o Brasil, longe do acesso a esses bens. A primeira universidade do Brasil, a Universidade de São Paulo, data de 1934. Mesmo a imprensa só foi liberada no Brasil com a vinda da Família Real, em 1808. Até 1821 havia uma censura prévia sobre tudo o que era editado e a tipografia da Imprensa Régia era a única existente no Brasil.

O que vemos diante dessa situação é que o Brasil teve a sua formação, em grande parte de seu tempo de vida, calcada na construção de um saber popular, oral, longe dos livros. Assim, expressiva parte da população, formada por homens livres pobres e escravos, adquiriu seus conhecimentos através de um saber móvel, que se adaptava às diversas situações que se lhes eram apresentadas.

El relato oral es móvil, lo que impide su esclerosamiento. A diferencia del libro no caduca: se transforma. Es un medio de transmisión de conocimientos que en mayor o menor grado vehicula una carga subjetiva, la que incluye los fermentos que permitieron al mito cambiar de máscara, responder a las nuevas situaciones (Colombres, 1995, p. 139).

Desta maneira, fica mais fácil entendermos o gigantismo da cultura popular brasileira no que toca à diversidade de expressões, pois todo o saber acessado, escrito, em pequena parte, e oral, em grande parte era entendido a partir das percepções pessoais, inerentes ao arcabouço cultural pessoal de cada vivente ou grupo que o acessava.

Nesse ambiente de fervilhar de informações vindas de fora com europeus, povos diversos da África e povos diversos da terra, os índios, a música popular foi construída. Mais que isso, essa música, desde sua gênese, tornou-se a porta-voz dos anseios e acontecimentos ocorridos com esses povos que tinham nela uma maneira de registrar a sua história.

¹ Universidade Nacional de San Marcos, no Peru, 1551, Universidade Nacional Autônoma do México, 1551 e Universidade Nacional de Córdoba, 1613.

Sempre que lemos a música popular é cautelar que não a desvencilhemos de seu arcabouço cultural popular.

Uma parte expressiva de nossos autores musicais do século XX eram “analfabetos musicais” e em grande parte advindos de camadas pobres como é o caso dos compositores de samba dos anos 1930, das duplas caipiras e, mesmo mais perto de nós, alguns compositores dos anos 1960 e 70.

Dinâmica Cultural no Brasil

A título de imagem, pensemos a cultura brasileira como um grande caldeirão fervente que a tudo dissolve e mistura. Este caldeirão foi mantido ao longo de nossa formação cultural e, no século XX, pela escola pública e pela rua como um espaço lúdico de trocas.

Na escola pública, ricos e pobres se encontravam, iguais, de uniforme e, a priori, chances iguais eram dadas a todos. A distribuição deste saber erudito era igual para todos.

A rua como um espaço de trocas simbólicas sempre foi o espaço lúdico das crianças brasileiras em todas as cidades. Nos jogos e brincadeiras aprendiam-se noções de convívio, motricidade, lateralidade, hierarquia, coletividade, regras, tolerância, sobrevivência, trânsito em meios diferentes e possibilidades de relacionamentos diversos.

Diversidade no perceber o mundo

Não havia separação entre pobreza e cultura. Cartola foi um homem pobre, mas não inculto. Era educado, polido, fino, se quisermos usar alguns adjetivos que retratam este perfil. E como ele muitos outros homens e mulheres brasileiros carregavam cultura independente de sua situação financeira. Meu pai foi um homem pobre e era culto. De alguma forma o acesso a bens culturais relativos à formação de nosso povo eram de fácil acesso a todos pelas vias da escola e das ruas.

A partir do golpe militar e conseqüente derrocada do sistema público de ensino no Brasil - isto concomitante ao crescimento e violência nas grandes cidades e agora nas pequenas, decorrente, em parte, da má distribuição de renda e acessos - essas trocas começaram a deixar de existir. Se antes pobres e ricos se encontravam no espaço da escola e da rua trocando bens culturais entre estratos sociais, hoje isto não acontece.

O menino de muitas posses estuda em uma escola particular e de nível de ensino elevado para cursar uma universidade pública, que na sua grande maioria são as melhores. O menino de poucas posses faz o ensino básico em uma escola pública e só encontra possibilidades de cursar uma universidade particular, normalmente de nível inferior ao da universidade pública.

Estes estratos sociais não mais se encontram ou se encontram de maneira reduzida.

No caso da rua, esta deixando de ser o espaço lúdico, das trocas, foi transferido às pré-escolas esta função. Sendo a rua um espaço agora do não convívio, a tarefa de entretenimento das crianças foi dada, em parte, à televisão.

Infelizmente não recorro a detalhes de artigo que li acerca de um mestrado defendido no Rio de Janeiro, na área de Educação que mostrava como as crianças de pré-escolas da Baixada Fluminense tinham uma predileção pelas professoras loiras e não negras e, ainda, que o tempo de concentração nas aulas não chegava a dez ou quinze minutos. Na realidade o mesmo tempo da programação televisiva antes do intervalo para propagandas. As apresentadoras de programas infantis na TV são sempre brancas e loiras. Vemos aqui a televisão regendo a capacidade de aprendizado das crianças que a ela ficam sujeitas.

Ora, o caldeirão que era mantido pelas trocas e pela assimilação e digestão de tudo que aqui chegava, de fora, passou a diminuir seu volume.

Pensemos: quando o rock chegou ao Brasil e foi assimilado por todos, acabou virando material comum e pulou para dentro do caldeirão. Este, fervente, o amalgamou a vários aspectos da cultura brasileira.

Desta forma, *The Beatles* e todos os outros sons que aqui chegavam foram manifestos como Jovem Guarda (este mais próximo das origens), Tropicália (Mutantes), Clube da Esquina, Raul Seixas, Guilherme Arantes, O Terço, Casa das

Máquinas, Rita Lee, Made in Brazil, Walter Franco e muitas outras vertentes. Até Alceu Valença, embora este diga que não gosta de rock.

Os efeitos específicos das forças materiais globais dependem diretamente da maneira como são mediados em esquemas culturais locais.²

Com a supressão da escola pública e da rua como espaço lúdico de trocas, este caldeirão foi se esvaziando e o material de trocas físicas e simbólicas de nosso povo, como resposta ao que aqui chegava, diminuiu.

Hoje, manifestações da cultura popular urbana paulistana como o hip-hop e o rap, tiveram em sua gênese uma semelhança muito intensa com suas matrizes estadunidenses. Com o tempo e a ação cultural de grupos da periferia essa mistura foi se processando dando agora um caráter diferenciado e singular a essas manifestações.

Mas não podemos deixar de perceber que diminuiu nosso material de trocas e interações físicas e simbólicas como resposta de reação e mistura ao que aqui chega de fora. Este empobrecimento cultural tira a nossa habilidade em lidar com complexidades e assimilá-las, pois nosso universo imagético tornou-se menor.³

Isto acarretou em dificuldades gerais de acessar expressões artísticas mais elaboradas. Nos tornamos presa muito fácil à imposição de uma música de consumo de baixa qualidade, afinada a um projeto de uniformização cultural e imposta ao alto custo de propinas aos meios de comunicação.

De certa forma, incultura e desconhecimento acerca da cultura brasileira tornaram-se vias de muitas mãos afetando hoje pobres e ricos.

A pergunta que me ronda é: será que se mantivéssemos nosso arcabouço cultural denso, como sempre foi, consumiríamos em grande escala este tipo de produto cultural, descartável, de alta vendagem e rápido esquecimento? Estrelas cadentes?

² Marshall Sahlins, em palestra proferida na UNICAMP em 1988, defendeu a ideia que as forças de movimento hegemônico no mundo não conseguem seu intento porque estão sujeitas a adaptações em esquemas culturais locais.

³ Ideia apresentada pela educadora Gabriela Jahnel, esta da falta de habilidade em lidar com complexidades.

Ouvindo música popular

Depois de assistir a uma aula ou a uma conferência, depois de ter lido um livro ou uma informação, depois de ter feito uma viagem ou de ter visitado uma escola, podemos dizer que sabemos coisas que antes não sabíamos, que temos mais informação sobre alguma coisa; mas, ao mesmo tempo, podemos dizer também que nada nos aconteceu, que nada nos tocou, que com tudo o que aprendemos nada nos sucedeu ou nos aconteceu (Bondía, 2002, p. 22).

A experiência de ouvir música pode nos trazer revelações importantes além de ampliar o nosso universo cultural através da fruição.

Hoje, a música é um ruído de fundo da sociedade moderna, ouvimos música no supermercado, no consultório, em todos os lugares onde estamos fazendo outras coisas que não propriamente ouvir música. Ela deixou de ser percebida como algo que realmente mereça a nossa total atenção e possa nos transformar.

A Canção

Trata-se normalmente por canção uma estrutura musical que tenha letra e melodia sendo essas inseparáveis na concepção deste conceito. Desta maneira, seria difícil pensarmos em uma canção instrumental. Assim, diversas músicas instrumentais, verdadeiras canções, surgidas no Brasil, não se enquadrariam neste conceito de canção.

Ora, ao olharmos para toda a produção de música europeia nos períodos barroco e sobretudo clássico e romântico, perceberemos, principalmente a partir de Beethoven, que o que caracterizou a produção musical europeia de concerto foi a ideia de desenvolvimento de um ou mais temas até às raias de suas possibilidades.

Como exemplo claro e fácil, temos o primeiro movimento da quinta sinfonia de Beethoven, onde um motivo musical é desenvolvido por caminhos antes inimagináveis. Este conceito de desenvolvimento e expansão de uma ideia marcou a própria estrutura da forma sonata.

Exemplo 1



A expansão de uma ou mais ideias musicais marcou a produção europeia do século XIX.

Voltando à canção, não seria mais razoável pensarmos nela como uma estrutura musical que resiste à expansão? Seja ela cantada ou instrumental? Isto pode ter se dado por vários fatores dentre os quais o espaço sonoro cabível em um disco de 78rpm, mas esta indagação não vem agora ao caso.

Pensando a canção como uma estrutura musical que resiste à expansão e pode ser multiformal com uma só parte, duas, três e até mais como algumas canções do disco *Milagre dos Peixes* (1973), de Milton Nascimento, incluímos parte expressiva da produção musical brasileira e internacional instrumental neste conceito. O próprio disco *Milagre dos Peixes* que teve grande parte de suas letras censuradas não deixaria de ser um disco de canção, que é a natureza real de como foi concebido inicialmente.

Fluxos musicais EUA - Brasil

A chamada Década de Ouro do rádio no Brasil marca uma mudança substancial não só na qualidade e tratamento da produção musical como também na diversidade de compositores presentes.

Temos aí uma junção positiva do disco sendo divulgado por um aparato de comunicação, o rádio, fortalecido por Getúlio em seu projeto de valorização da cultura popular urbana em contraposição a uma cultura rural que remetia à política ruralista à qual se opôs, a do Café com Leite.

A Rádio Nacional, intencionalmente ou não, contribuiu para o homogeneização do samba como a música de expressão nacional.

Neste período marcado pelos anos 1930 a 1950, a presença da cultura dos EUA fortaleceu-se a cada instante no Brasil. Filmes, discos, programas culturais, aproximação com artistas famosos do Brasil (Zequinha de Abreu, Ary Barroso, Carmen, Miranda, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga).⁴

Pela via do cinema começaram a chegar filmes com trilhas sonoras densas e bem construídas. Em conversa informal, Roberto Gnatalli⁵ contou-me que quando chegava um musical novo dos EUA, seu tio, Radamés Gnatalli (1906-1988), tinha a incumbência de ir à Cinelândia na primeira sessão e só sair de lá quando tivesse a trilha sonora toda escrita para a Rádio Nacional que fazia, em primeira mão, uma apresentação radiofônica da trilha sonora de tal filme antes mesmo de chegarem ao Brasil os discos e as partituras. Cabe aqui um depoimento de Radamés que, mais que se opor, amplia esta colocação Roberto Gnatalli:

Em 1935, Orlando Silva requisitou-lhe alguns arranjos de cordas para seu disco. O maestro aceitou, sem saber que seria o início de sua batalha contra os críticos: *“Gostam do que é bom. O Orlando Silva, que acabou sendo o primeiro a gravar música brasileira com orquestra sinfônica, vendeu toneladas de discos, apesar das reclamações contra meus arranjos. O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito o público e, se também era utilizado no jazz, era porque os compositores de jazz ouviam Ravel e Debussy. Aqui ninguém nunca tinha ouvido o tal acorde em outro lugar a não ser em música americana, e vieram as críticas. Mas o povo não se deixou levar e assimilou muito bem a novidade”* (Bresson, 1979, p. 26).⁶

É de se pensar, diante de tal fato, que esses procedimentos orquestrais construídos sobre a música popular estadunidense, diga-se de passagem, muito bem feitos, acabassem por influenciar as orquestrações de música popular brasileira de alguma forma, não?! Como uma via de duas mãos, a dos impressionistas e a do Jazz que também havia sido influenciado pelos impressionistas. O próprio Custódio Mesquita, um dos primeiros arranjadores

⁴ Os anos 1940 são marcados por uma política de aproximação entre Brasil e EUA. Esta, chamada de política de boa vizinhança, empreendida pelos EUA, visava o apoio do Brasil aos aliados na Segunda Grande Guerra e já preparava o campo brasileiro para uma cada vez mais forte interferência e controle político, econômico e cultural dos EUA sobre o Brasil.

⁵ Roberto Gnatalli, músico, professor e arranjador.

⁶ Acessado no <http://catalogos.bn.br/lc/musica/radames/noradio.htm>, no dia 14/12/2014.

orquestrais da música popular brasileira, tinha em seus arranjos evidências sonoras desta influência estadunidense.

Esta influência do cinema dos EUA sobre a música popular e sobre os costumes deve ter sido forte a ponto de Noel Rosa (1910-1937), incomodado com ela, na época, compor “Não Tem Tradução”, de Noel, Ismael Silva e Francisco Alves, este último possivelmente ganhou a parceria para se dispor a gravar esta canção.

O cinema falado é o grande culpado da transformação
Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez
Lá no morro, seu eu fizer uma falseta
A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês

A gíria que o nosso morro criou
Bem cedo a cidade aceitou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote
E só querendo o dançar o Foxtrote

Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia é brasileiro, já passou de português

Amor lá no morro é amor pra chuchu
As rimas do samba não são *I love you*
E esse negócio de alô, alô *boy* e alô *Johnny*
Só pode ser conversa de telefone"

Esta composição já denota, com força, a presença da música popular dos EUA no Brasil, vinda, em parte expressiva, pela via dos musicais.

Se andarmos mais adiante, o Samba-Canção, que era uma música cantada com acompanhamento quase que primordialmente orquestral, já guardava uma estrutura formal muito próxima da canção estadunidense⁷. Principalmente o fato

⁷ De maneira geral, a canção estadunidense, quando começa a ser orquestrada tem uma introdução, feita, as vezes, sobre uma das partes da música. Tem também um interlúdio instrumental de uma das partes, como se fosse um *chorus* para improvisação, lá chamado de *bridge* (ponte). A música brasileira não tinha esta característica. Nos sambas-canções fixou-se uma estrutura formal com “introdução, A, B, interlúdio instrumental com a parte A ou B e cantor retornando a cantar A ou B e fim.” Notemos que no caráter improvisação,

de ter uma parte inteira (*chorus*) não para improviso como era usual no Jazz, mas para uma exposição instrumental escrita, arranjada, tais como nas canções cantadas com orquestra nos EUA.

É audível a influência dos impressionistas sobre a música popular, principalmente nas contribuições de Debussy nas harmonias e no alargamento das estruturas formais e de Ravel nas orquestrações. Não seria por mero acaso que Ravel se aproximou da música dos EUA orquestrando “Um Americano em Paris”, dos irmãos Gershwin. Esta concepção de condução harmônica a partir de acordes com terças superpostas acima da téttrade fundamental (1, 3, 5 e 7) tornou-se a linguagem comum da música popular nos EUA e Brasil.⁸

O próprio depoimento de Radamés, citado anteriormente, aponta para este caminho. Notemos que a tradição do continente americano de norte a sul, calcado nos sopros e não nas cordas, ocorreu muito em decorrência das orquestras de negros escravos que eram orquestras de sopro⁹. Lembremos das bigbands nos EUA e as bandas corporativas no Brasil como a do Corpo de Bombeiros, regida inicialmente por Anacleto de Medeiros. Soma-se a isto a tradição de bandas de coreto por todo o Brasil.

Tal como o Samba, canção emergente no Brasil nas primeiras décadas do século XX, se apoiou no instrumental do Choro, a canção estadunidense também encontrou suporte no arcabouço instrumental das bigbands, no Jazz.

Ora, seria então razoável pensarmos que a influência da música dos EUA sobre a música brasileira se deu desde os anos 1930 e não a partir da Bossa Nova, como afirma o bordão corrente.

Se olharmos para a produção de música popular brasileira deste período veremos que ela não deixou de ser brasileira - lembremos do caldeirão citado acima - mas soube se valorizar incorporando em si elementos e conquistas musicais alcançadas antes pelos músicos dos EUA.

não vemos no Choro da época um músico improvisando toda uma parte (*chorus*), a improvisação era sempre coletiva e distribuída aos músicos sobre um mesmo *chorus*.

⁸ Não cito Cuba nem Argentina por falta de conhecimento específico sobre este determinado assunto, embora acredite que estas inovações à canção popular passassem, pelo cinema e pelos discos e partituras, a ser um material moderno comum a todos.

⁹ Conferir Tinhorão, in *História Social da Música Popular Brasileira*.

Sempre lembrando que a “moeda de troco” do Brasil, na época era muito forte, pois já havia se instaurado no Rio de Janeiro uma canção construída a partir das culturas populares rural e urbana, o Samba. Assim, a presença da música estadunidense no Brasil neste período serviu para avivar e fecundar e não descaracterizar o potencial criativo da Música Popular Brasileira.

O Samba

Como propus inicialmente, este é um artigo de genéricos, e tem mais o objetivo de, apontar tensões e dúvidas que propriamente resolvê-las.

Ao falarmos em Samba, pensamos numa sessão rítmica onde o acento cai habitualmente na cabeça do segundo tempo, o que fortalece o balanço e valoriza as síncopas. Será que ele sempre foi assim?

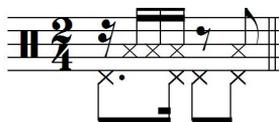
Na década de 1910, quando começou a ser gravado, o Samba teve como base o instrumental do choro. O Choro, inicialmente na expressão do Maxixe, foi sedimentado a partir de fusões rítmicas diversas como a Polca, de origem europeia, o Lundu, de origem afro-brasileira e a Habanera espanhola, segundo citam alguns autores como Mário de Andrade.¹⁰ O fato é que como uma música primordialmente instrumental, o Choro serviu de base instrumental aos gêneros cantados que foram surgindo a partir da década de 1910. A própria música caipira se apoiou nesse instrumental em algumas das gravações realizadas por Raul Torres e Florêncio.

No período inicial de suas gravações que marcam a década de 1910 e 1920, o Samba, que teve sua expressão maior em Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888-1930), manteve uma base rítmica muito próxima do maxixe e portanto, com o acento no primeiro tempo.

Vejamos a sessão rítmica da canção “Jura” de Sinhô, gravada em 1928 por Mário Reis:

¹⁰ Se era cubana ou espanhola a Habanera não cai no mérito das nossas questões neste momento.

Exemplo 2



Em depoimento a Fernando Faro¹¹, Ismael Silva (Milton de Oliveira Ismael Silva, 1905-1978) disse que o samba maxixado, como era chamado o samba das décadas de 1910 e 20, não servia para se desfilar, marchando, por conta de sua rítmica que fazia as pessoas caminharem jogando o corpo para os lados. Ismael e outros jovens do Estácio, como Bide (Alcebíades Maia Barcellos, 1902-1975) e Marçal (Armando Vieira Marçal, 1902-1947), começaram a pensar numa rítmica que fosse compatível com o caminhar.¹²

Aí surge uma questão interessante. Se ouvirmos o samba “Nem é Bom Falar” de Ismael Silva e Nilton Bastos (1899-1931) ou o samba “Agora é Cinza”, de Bide e Marçal, perceberemos que a rítmica desses sambas difere, e muito, de “Jura”, de Sinhô ou de “Pelo Telefone” de Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890-1974) e Mauro Almeida (1882-1956).

Maxixe ou Marcha? Marcha ou Maxixe?

Os sambas de Ismael, Nilton, Bide e Marçal sugerem a mudança do acento para o segundo tempo bem como a presença de uma sessão de instrumentos de percussão.

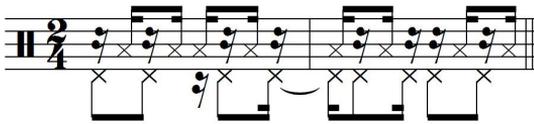
Em conversa informal o percussionista paulista Ari Colares aponta que o samba dos anos 1930 ganhou o que chamamos de “telecoteco”, ou seja, uma batida transferida ao tamborim que se completa a cada dois compassos de dois tempos, respeitando uma ideia rítmica que acaba por orientar o fraseado (em Cuba, chamado de *clave* e nos EUA de *time line*).

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=8_KKiSPzz9Y, acessado em 13/12/2014.

¹² Daí a discussão entre Donga e Ismael, gravada pelo Museu da Imagem e do Som por Sérgio Cabral, onde Ismael diz que o samba de Donga é maxixe e Donga retruca dizendo que o samba de Ismael é marcha.

Abaixo, uma ideia da condução do tamborim, que pode sempre ser de outra forma, pode variar. Notemos que este telecoteco sempre se organiza no espaço de dois compassos 2/4:

Exemplo 3



Ari Colares aponta a semelhança desta rítmica do tamborim à condução do gan, tambor usado no candomblé. Aqui um exemplo do gan tocando uma Cabula:

Exemplo 4

Cabula

ou na sessão rítmica completa

Exemplo 5

Cabula

Se juntarmos esta ideia do telecoteco a uma audição atenta, perceberemos uma mudança de acentuação para o segundo tempo, que se processou em “Nem é Bom Falar”. Estas duas mudanças somadas são realmente uma reviravolta no conceito de balanço do samba. O próprio Zeca Pagodinho quando gravou “Jura”, de Sinhô, gravou-o com a concepção do samba moderno,

ou seja, o samba surgido no Estácio nos anos 1930, com o acento no segundo tempo, modificando então a ideia do samba maxixado para esta nova maneira de se tocar o samba.

No balanço geral, outras bossas

A Bossa Nova foi uma das maiores renovações estéticas da Música Popular Brasileira. Disso ninguém discorda. Muitos lhe atribuem uma forte influência do Jazz por conta das harmonias sofisticadas levadas inicialmente ao público pelo violão de João Gilberto (1931-) e o piano de Tom Jobim (1927-1994).

A pergunta primeira que fazemos seria: influência de qual Jazz? Pela harmonia seria do Jazz da costa leste, o que parece não ser verdade se olharmos para momentos antes ocorridos na Música Popular Brasileira.

Houve sim a influência do Jazz da costa oeste, do Cool Jazz, cujo representante mais conhecido teria sido Chet Baker (1929-1988) e esta influência se operou na redução da cor orquestral, na diminuição da presença da orquestra na formação da sonoridade da canção. Com orquestrações reduzidas, a Bossa Nova resgatou novamente o Samba em seus aspectos sonoros e rítmicos com a presença do violão no centro da cena (reparemos a predileção de João Gilberto por gravar Ary Barroso e Geraldo Pereira). Fez ainda a ruptura com o romance como forma de narrativa poemática.

A orquestra passou a atuar mais como uma moldura sonora que como o corpo sonoro da canção e, inicialmente, rompeu-se com a ideia do interlúdio instrumental presente no Samba Canção. Ouvindo “Chega de Saudade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1913-1980), ficam claras essas proposições. Há então uma mudança de música orquestral do Samba Canção para música de câmara da Bossa Nova.

Agora, a grande atitude da Bossa Nova não teria sido a colocação da tensão harmônica na voz como em “Samba de uma nota só”, Garota de Ipanema e “Desafinado”?¹³

¹³ Observação feita pelo prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento, o Budi Garcia, professor de guitarra elétrica da Faculdade de Música Popular da UNICAMP.

Em “Samba de Uma Nota Só” temos uma nota melódica que se repete enquanto a harmonia vai caminhando do agudo para o grave. Com os acordes se modificando e a melodia se mantendo na mesma nota temos uma constante mudança da tensão harmônica, só que esta focada na melodia. Em Garoto de Ipanema a melodia começa na nona do acorde. Já em “Desafinado”, a sílaba final da primeira frase cantada é uma quarta aumentada sendo esta, neste momento, a nota de maior tensão no acorde (“se você disser que eu desafino amor”...).

Durante defesa de doutorado de Paula Valente¹⁴, o músico Toninho Carrasqueira¹⁵ afirmou ser a colocação da tensão harmônica na melodia uma característica comum ao Choro. Tendo muitas vezes a harmonia triádica, as dissonâncias eram sempre colocadas na melodia cantada ou executada por algum instrumento melódico.

Percebe-se assim que a Bossa Nova recuperou um procedimento que já se encontrava presente na Música Popular Brasileira.

Se nos ativermos à utilização da harmonia na música popular brasileira, perceberemos que o que os bossa novistas fizeram foi popularizar procedimentos harmônicos que já eram material de uso comum aos músicos brasileiros como Radamés, Garoto (1915-1955), Laurindo de Almeida (1917-1995) e Valzinho (1914-1980), sendo este último violonista da Rádio Nacional durante aproximadamente trinta anos.

Ora, Garoto faleceu em 1955 e sua obra para violão, composta antes desta data, já caminhava em direção a uma apropriação até arrojada do uso das harmonias. “Sinal dos Tempos”, “Debussyana”, “Um Rosto de Mulher” e muitas outras de suas composições já apontam para este caminho muito antes da Bossa Nova.

Se ouvirmos “Braziliance” de Laurindo de Almeida, constataremos o mesmo, ou seja, de que essas harmonias já eram moeda corrente no meio musical brasileiro.

¹⁴ Defesa de doutorado da flautista e saxofonista Paula Valente, ocorrida na ECA-USP no primeiro semestre de 2014.

¹⁵ Professor (USP), flautista e pesquisador da música popular.

Poderíamos pensar em Garoto e Laurindo como um dos pilares da moderna música popular brasileira? Se sim, o outro pilar poderia ser Dorival Caymmi (1914-2008) que, dialogando incessantemente com a cultura popular que o cercava, criou temas de extrema simplicidade amparados por harmonizações diferenciadas como em seu primeiro disco “Canções Praieiras”, de 1954?

A utilização de motivos do cotidiano local, beira-mar, a prosódia calcada em cantos de trabalho, como em “Pescador”, revelam as matrizes e fontes onde Dorival Caymmi sempre bebeu. Como essa canção, várias outras de seu disco Canções Praieiras, de 1954.

Exemplo 6

Pescaria (Dorival Caymmi)

O ca-no - ei-ro bo-ta re-de bo-ta re-de no mar O ca-no - ei-ro bo-ta re-de no mar ___ O ca-no-

- Cer-ca o pei-xe ba-te o re-mo pu-xa a cor-da co-lhe a re-de Ô ca-no - ei-ro pu-xa a re-de do mar

___ Cer-ca o Vai ter pre - sen-te pra Chi-qui-nha ter pre - sen-te pra Ia-íá Ô ca-no - ei-ro pu-xa a re-de do mar

___ Cer-ca o pei-xe ba-te o re-mo pu-xa a cor-da co-lhe a re-de Ô ca-no - ei-ro pu-xa a re-de do mar ___ etc...

Ô canoieiro
 bota a rede
 bota a rede no mar
 ô canoieiro
 bota a rede no mar
 cerca o peixe
 bate o remo
 puxa a corda
 colhe a rede
 ô canoieiro
 puxa a rede do mar
 vai ter presente pra Chiquinha

ter presente pra laiá
ô canoeiro puxa a rede do mar
Louvado seja Deus, ó meu Pai
Louvado seja Deus, ó meu Pai...

Nos versos abaixo, da canção “Pescaria”, de Caymmi, reparamos a prosódia, de uma canção de trabalho, sendo prosódia o ritmo da fala e sendo o canto de trabalho uma canção que impõe ritmo aos movimentos físicos realizados pelos trabalhadores em seus ofícios (ex.: canção de pedreiro, corte de cana, fiar, carpir, lavar etc.).

“cerca o peixe/bate o remo/puxa a corda/colhe a rede”.

Caymmi manteve seu trabalho de composição com um pé na observação e na apropriação da cultura popular de forma criativa, ou seja, nunca copiando-a, mas sempre renovando-a em seus motivos musicais.

Novamente Debussy

Em 2010, eu gravava no disco de Renato Braz um arranjo de Dori Caymmi (1943-). Num intervalo da gravação, sugeri a Dori minha sensação auditiva de que seu pai, no supracitado disco, trazia forte influência de Debussy em seu violão - lembremos que “Canções Praieiras” foi gravado apenas com voz e violão. Dori me respondeu: “Papai adorava Debussy. Era uma das coisas que ele mais ouvia”.

Radamés cita Debussy, os jazzistas citam Debussy, Dorival ouvia Debussy, o cinema estadunidense se apropriou de Debussy.

Num momento de ruptura de conceitos musicais na música clássica em fins do século XIX e início do século XX, Debussy não foi aproveitado mais que Schoenberg para dar continuidade ao caminho de inovações nesta música. Debussy, sim, serviu de base a toda a estruturação das músicas populares no continente americano.

Este papo sobre o fim do tonalismo é contestado, na prática, pelas músicas populares do continente americano. O fato de a música clássica não ter querido continuar trabalhando no sistema tonal que se reabre em Debussy não

significa que este sistema tenha se esgotado. As apropriações e inovações rítmicas e modais de cada região das Américas deram um novo frescor a este sistema.

A canção de protesto

Sempre que nos referimos à Canção de Protesto, estabelecemos ligações históricas dela com os vários movimentos da juventude socialista que ganharam força no Brasil nos anos 1960 como a JEC (Juventude Estudantil Cristã), a JOC (Juventude Operária Cristã e a JUC (Juventude Universitária Cristã), os CPCs (Centros Populares de Cultura) e sobre isso muito já se escreveu.

Recentemente, a pesquisadora Tânia da Costa Garcia organizou um livro¹⁶ onde escreveu um artigo levantando questões sobre um movimento de reafirmação das raízes dos povos da América do Sul. Relata que Violeta Parra (1917-1967), em fins dos anos 1940 e início de 1950 voltou-se para a interpretação de cantigas do folclore chileno chamando com esta atitude a atenção das classes artística e intelectual chilenas para a riqueza que jazia nessas manifestações.

Numa segunda etapa começou a compor canções inspiradas no folclore chileno. Na Argentina, Atahualpa Yupanqui (1908-1992) fez o mesmo movimento de forma que em 1963 foi lançado por Armando Tejada Gomez (1929-1992) “*El Manifiesto del Nuevo Cancionero*” que preconizava, dentre vários postulados, a defesa da integridade latinoamericana ante à invasão e dominação cultural dos EUA, que no pós Segunda Grande Guerra se intensificara ante a América Latina.

O Cancioneiro de Gomez sugeria que o folclore das nações latinoamericanas deveria ser a base de renovação da canção desses países e que o folclore, como manifestação semovente que é, deveria acompanhar as mudanças desses tempos. A afirmação cultural surgia aqui pela olhar às raízes.

Tânia Garcia estabelece uma ligação da canção de protesto brasileira com este movimento que afluía do sul para o norte do continente sul americano,

¹⁶ *Música e Política*, org. Tânia da Costa Garcia e Lia Tomás, São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2013.

lançando uma luz que aproxima a realidade brasileira da realidade sul americana. A maioria dos musicólogos brasileiros sequer falaram desta suposta ligação, como se o Brasil insistisse em andar de costas para a América Espanhola.

É fácil de entendermos esta postura uma vez que sempre se tratou a música produzida na capital federal, o Rio de Janeiro, como o protótipo e praticamente a única representante da Música Popular Brasileira. Notemos que tudo que era produzido fora do eixo Rio - São Paulo - Salvador foi tratado sempre como música regional, termo que refuto com força, pois mais que um designativo, o termo regional tornou-se um termo qualitativo. Jamais trataríamos o disco “Canções Praieiras” de Dorival Caymmi como um disco de música regional embora ele cante o cotidiano dos pescadores da Bahia. O mesmo ocorre com “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa, que de obra absolutamente regional passou a ser universal dada a sua qualidade.

Assim, quando a obra não atinge uma envergadura tal que a torne nacional ou universal, ela, quando produzida fora do eixo acima citado é sempre tratada como regional.¹⁷ Curiosamente tratamos Elomar como música regional e, na realidade, ele faz com a caatinga o que Dorival fez com o mar.

Voltando à ideia proposta por Tania Garcia, fica mais razoável entendermos o movimento da Canção de Protesto no Brasil como uma decorrência natural de vozes que se levantavam para narrar o cotidiano de seus povos ante uma dominação que de cultural passou a ser, posteriormente, militar.

Como herança à MPB atribui-se à Canção de Protesto as letras revolucionárias e a narrativa de um Brasil que pouco foi mostrado na estampa central de nossa música popular.

Mais que temáticas de protesto narradas, este movimento da Canção de Protesto trouxe inúmeros novos elementos à canção popular que sequer foram

¹⁷ “Se isso é um fato, também parece verdade que o regionalismo está sendo entendido aí como uma restrição qualitativa que, no limite, invalida conceitualmente a própria categoria, pois tudo poderia resumir-se à seguinte fórmula: quando a obra não atinge um certo padrão de qualidade que a torne digna de figurar entre os grandes nomes da literatura nacional, ela é regionalista; quando, pelo contrário, consegue atingir este padrão, ela não seria mais regionalista, seria uma obra da literatura nacional, reconhecida nacionalmente e, até mesmo, candidata, como é o caso de Guimarães Rosa, a um reconhecimento supranacional, para não dizer universal” (Chiappini, 1994, p. 699).

relevados como importantes. E aqui vale entendê-lo como um movimento na medida em que houve, em um mesmo período, um levante de vozes diversas por todo o Brasil cantando a realidade de cada povo, de cada cultura existente no país.

Novos timbres, novos ritmos e novas estruturas modais foram inseridas na corrente central da MPB que tinha a Bossa Nova como o padrão referencial sonoro.¹⁸

Se a Bossa Nova alavancou o reflorescimento da música instrumental no Brasil pela via dos jazz trios, será no Quarteto Novo,¹⁹ 1967, que surgirá uma nova opção de uso da canção instrumental no Brasil. Lembremos que o Choro sobrevive desde os anos 1930 não como uma música de grande vendagem.

A linguagem musical apresentada por este grupo apontou para uma música de caráter universal construída a partir de elementos das culturas nordestinas aos quais estavam inseridas todas as aquisições obtidas pela MPB ao longo de sua história. Contraponto rebuscado, mudança de textura, de andamentos, de densidade instrumental, alternância de compassos de dois tempos, 2/4, para compassos de sete tempos, 7/8, harmonização complexa mesclando o tonal com o modal, inserção da viola brasileira junto a uma percussão construída por caxixi e queixada de burro junto à bateria.

O Quarteto Novo tornou-se uma chancela sonora aos intérpretes e compositores que queriam dar um ar de Brasil de Dentro ao seu trabalho. Geraldo Vandré e Edu Lobo foram dois desses cantautores.

Voltando ainda à Canção de Protesto e ao *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, fica evidente a atuação de músicos como Dércio Marques e Doroty Marques e todo o movimento de música mineira dos anos 1980, como uma

¹⁸ Se ouvirmos os primeiros discos de Milton Nascimento, alguns dos primeiros discos de Chico Buarque e Edu Lobo, perceberemos que esta sonoridade mais afeita ao *cool jazz*, era a sonoridade usual dos artistas que faziam parte do seletto clube da MPB que, acreditava-se, havia se consolidado enquanto um campo de conquistas musicais dentro de uma linha evolutiva.

¹⁹ Grupo formado por Airto Moreira, Heraldo do Monte, Hermeto Paschoal e Théo de Barros.

continuidade deste movimento no Brasil.²⁰ Lembremos que Dércio e Doroty estiveram ligados ao selo Marcus Pereira.²¹

Vejamos a canção “Arreuni”, de Chico Maranhão (1942-), gravada por Doroty Marques em seu disco Erva Cidreira, de 1980.

Antonce se a gente veve lutando
Antonce a gente deve se arreuni
Antonce se a gente veve lutando
Vale mais, vale mais, ô vale mais
A gente se arreuni

Antonce se a gente já veve lutando
Antonce eu peço pra gente se arreuni
Vá buscá meu rifle ali
Meu rifle cor de canela
Vá buscá meu parabelum
E limpe a madreperola

Antonce se a gente veve em paz
Vale mais, vale mais, ô vale mais
Antonce a gente veve brincando

Antonce se a gente veve brincando
Antonce a gente torna se juntá
Tem que avisá todos colegas
Tem que avisá
Dô no corte de uma faca cega
Pra nos fiá

Antonce se a gente veve em paz
Vale mais, vale mais, ô vale mais
Ou antonce é uma grande tristeza

Antonce se tem tristeza montando
Antonce arrede o pé desse amo
Vou furar o sol numa trincheira

²⁰ Por todo o Brasil criou-se uma rede de cantatores que cantam a sua região. Existe uma relação de contato, as vezes estreito, entre estes músicos de diversas localidades do Brasil. Dércio Marques foi o principal articulador e agregador desses músicos por todo o Brasil.

²¹ Marcus Pereira foi um publicitário que, após viajar pelo Brasil, resolveu criar um selo musical que registrasse a música do Brasil de Dentro. Produziu 166 LPs trazendo à luz valores musicais de todo o país.

Dos oceano
Com uma bala de prata certa
Que eu fiz e lhe mando

Antonce se a gente veve em paz
Vale mais, vale mais, ô vale mais
Antonce a gente segue lutando

Pela audição das canções ligadas a este segmento percebemos que o espectro de ação e herança de elementos musicais legados à MPB pela Canção de Protesto foi bem maior do que se aponta usualmente.

Estilhaço pós-tropicalista?

A crítica musical no Brasil exerceu um papel importante na definição dos estudos acadêmicos, pois foi a partir dessas críticas que se orientaram os primeiros estudos musicológicos surgidos na academia, no Brasil.

Ela sempre soube muito bem apoiar suas análises sobre o novo que surgia, conflitando com o que havia ocorrido anteriormente, ou seja, fica fácil percebermos as mudanças propostas pela Bossa Nova se a colocarmos ao lado do Samba Canção.

A Jovem Guarda ganha perfil definido se a ligamos com o movimento de internacionalização do *Rock and Roll* que chegou ao Brasil apoiado pelo movimento da Contracultura e pela indústria do disco já ligada à um conceito de cultura de massas.

Aqui uma idiossincrasia: a Jovem Guarda preconizava uma modificação nos costumes e atitudes embora fosse absolutamente atrelada à máquina, já potente, da indústria cultural que passava a cobrir revistas, jornais, rádios e tevês.

Com faixada de revolucionários dos comportamentos, aderiram inocentemente a ícones do capitalismo como ter um carrão, percepção ainda operante no Brasil nos dias de hoje. Preconizavam uma liberalização dos costumes e comportamento, embora a cantora Wanderléa, quando fora da cena artística, se mantivesse como uma garota comportada.

Olhar a Tropicália, do ponto de vista musical nos traz à revisão dos movimentos anteriores, ou seja, uma revalorização da Jovem Guarda como representante de um inexorável movimento de internacionalização da cultura brasileira - ouvir a canção “Baby”, de Caetano Veloso (1942-) -, o resgate do romance como narrativa poemática que havia sido abolido pela Bossa Nova - ouvir “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil (1942-) - e o resgate do Brasil de Dentro nos ritmos - baião, frevo dentre outros - e também estruturas modais nas canções de Caetano Veloso, a começar na canção “Tropicália”.

Musicalmente, a Tropicália trabalhou com essas fusões junto à música e à poesia concreta. Lembremos que o rock dos anos 1960 dialogou com a música clássica contemporânea que assumira inúmeras derivações a partir de Pierre Schaeffer; algumas ligadas à eletrônica como foi o caso de Stockhausen.

Rogério Duprat, arranjador principal deste movimento, trabalhou com colagens musicais²² em seus arranjos, atitude coerente com os modelos da Pop Art.

Assim, a crítica sempre soube o que dizer acerca do novo, se apoiando sempre no velho, digo, no anterior.

Agora uma dúvida: E quando surge o Clube da Esquina, que sequer é tratado como um Movimento dentro do rol de acontecimentos na MPB?

O frescor de suas ideias fez a crítica se calar, pois ao mesmo tempo em que trazia em seu bojo todas as conquistas musicais adquiridas ao longo da história da MPB, conseguia não parecer com nada que havia acontecido antes.

Síntese

O Clube da Esquina não trabalhou com colagens, mas sobretudo com sínteses. Síntese nos remete a misturas, amálgamas, onde não conseguimos identificar os ingredientes dentro do produto final. A grande síntese da Música Popular Brasileira se operou com e a partir do Clube da Esquina. É esta a palavra para começarmos a entender o Clube da Esquina como possivelmente o

²² Em suas orquestrações percebemos trechos de outras músicas.

movimento que mais inseriu novos elementos na MPB na década de 1970. Os discos Milton, 1970, Clube da Esquina, 1972, Milagre dos Peixes, 1973, Minas, 1975 e Geraes, 1976, foram responsáveis pela inserção de novos procedimentos na MPB. Nota-se a presença da harmonias complexas, mas não se liga elas exatamente a algo anterior. Milton Nascimento (1942-), falava de sua santíssima trindade do Jazz - Charles Mingus, John Coltrane e Miles Daves -, porém, não escutam os trechos desses compositores de forma evidente em suas músicas.

Toda a representação afro-brasileira na MPB foi mantida pelo Samba. Milton trouxe a África Mineira à MPB, o canto dos negros ligados ao Congado.²³ A ponte com a canção latino-americana foi feita por ele a partir do disco Clube da Esquina e reforçada nos discos Milagre dos Peixes e Geraes.

O uso de um violão harmônico-percussivo de batidas arrítmicas e faixa dinâmica de grande amplitude, só presente, até então na música clássica. A construção de grandes arranjos onde percebemos a existência de muitas camadas sonoras independentes e o uso da percussão não como uma cozinha rítmica, mas sim como um evento de vida própria, concorrente à canção.

Em relação à percussão foi o Clube da Esquina o primeiro a utilizar a percussão com um volume maior que o da própria voz como na canção “Caxangá”, de Milton Nascimento e Fernando Brant (1946-), gravada no álbum Milagre dos Peixes. Vemos também um alargamento da estrutura formal em “Hoje é dia de El Rey”, de Milton Nascimento e Márcio Borges (1946-), do mesmo disco Milagre dos Peixes.

O uso do falsete não como um recurso final onde não se alcança mais a voz em seu registro natural, mas sim como um novo recurso tímbrico. Ouvir a canção Lília, de 1972.

Se nos ativermos ao primeiro disco de Beto Guedes (1951-), “A Página do Relâmpago Elétrico” perceberemos uma timbragem até então inexistente na música pop, produzida principalmente por um bandolim ligado a um pedal “phaser”.

²³ O Congado mineiro tem sete manifestações, quais sejam, candombe, catopé, congada, moçambique, marujada, vilão e caboclinho, este último chamado de caiapó no Sul de Minas.

O arranjo ganhou, com o Clube da Esquina, uma dimensão inédita na MPB. Inserção de sons que podemos chamar de psicodélicos diferentes dos usados pelos Mutantes.

Na canção “Trastevere”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (1948-), do disco Minas, desconstruiu-se o conceito de melodia, harmonia e ritmo como acompanhantes do melopoema.²⁴ Criou-se uma massa sonora, como uma nuvem de sons aparentemente aleatórios que agasalham de forma inusitada o melopoema.

As letras, mais que narrar histórias ou pintar situações, ganharam um outro espectro de imagens, como se quisessem dizer algo além do texto escrito.

A utilização de inúmeras fórmulas de compassos numa mesma música como a canção “Cruzada”, de Tavinho Moura (1947-) e Márcio Borges, onde temos na parte cantada um compasso 2/4, um compasso 3/8, dois compassos 2/4, um compasso 5/8 e depois seguindo em 2/4²⁵. O curioso é que não percebemos as quebras na melodia que se desenrola macia, lisa. Ainda em relação aos compassos, Milton compôs, com Fernando Brant, em compasso de cinco tempos, 5/8, sem aparente quebras de 2 e 3 ou 3 e 2, a canção “Saudade dos Aviões da Panair”.

Exemplo 7



Caminhos harmônicos novos foram sugeridos principalmente por Milton, Toninho Horta (1948-) e Nelson Ângelo (1949-). Arrojo e experimentalismo são material comum em todos esses discos.

²⁴ Melopoema seria a melodia e a letra despidas do arranjo. Termo cunhado por mim.

²⁵ Gravação de Beto Guedes no disco Sol de Primavera, 1979.

Uma certa promiscuidade musical que fazia os músicos trocarem seus instrumentos por outros que habitualmente não utilizavam acabou resultando numa sonoridade de característica étnica. Explico: quando Wagner Tiso (1945-) grava ao piano temos ali o melhor do som que pode ser produzido neste instrumento. Quando Milton ou Toninho Horta, que são violonistas, gravam ao piano a sonoridade perde em exuberância e ganha em um novo jeito de se tocar, de se abrir os acordes. Perto da execução esperada, surge um som quase sujo. Beto Guedes gravou bateria, Milton, piano, Lô Borges (1952-), piano e percussão, Toninho Horta, baixo acústico. Novas características tímbricas foram trazidas à cena.

Não seria este um dos pressupostos da World Music? Perceber que uma rabeca, longe de ser um violino que não deu certo, é um outro instrumento, um outro timbre?

Se pensarmos em World Music como um conceito musical que cria um amálgama entre elementos de culturas locais, étnicos, com a música pop, veremos que o disco Clube da Esquina, de 1972, foi o precursor deste conceito, muito antes de Paul Simon (1941-).

Todas essas novas informações acrescentadas ao meio musical tornaram-se material de uso comum na MPB e em nenhum momento atribuiu-se ao Clube da Esquina a inserção desses elementos. Sequer foram tratados como um movimento musical.

Cabe aqui uma pequena observação sobre o cânone. Até que ponto acessamos pela mídia algo que não seja tratado como um cânone? Corremos o perigo de achar que os acontecimentos canônicos foram os únicos existentes, esquecendo que o que fez e faz a Música Popular Brasileira ser ainda a grande música popular do mundo não é apenas a qualidade de sua produção, mas principalmente a sua ampla diversidade.

A ideia do cânone nos fez chamarmos a canção “Cravo e Canela”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, de samba em três, por ser ela um balanço em 3/4. Ora, isto é um congado e trazer a música mineira para uma esfera do samba é ler uma cultura com a lente da outra. Isto se chama etnocentrismo e, nós

brasileiros, frequentemente recorreremos a este equívoco para entendermos, reduzirmos, o que não sabemos claramente.

A crítica, não entendendo a mensagem musical do Clube da Esquina, pouco escreveu sobre ele e, posteriormente, toda uma ordem de estudos acadêmicos que tiveram as críticas como primeira fonte de pesquisa, não foram realizados. Basta escrevermos num buscador de internet: *tropicália pdf* ou *Bossa Nova pdf* para constatarmos a enorme quantidade de estudos feitos. Agora, escrevendo *Clube da Esquina pdf* perceberemos quão parca é a ordem de estudos sobre este acontecimento musical ocorrido no Brasil.

Mesmo apresentando todas essas inovações, um musicólogo, desavisado ou tendencioso, em livro sobre a *Tropicália* se referiu ao Clube da Esquina como um *estilhaço pós-tropicalista*.

Francamente. Muitas dessas músicas já haviam sido gestadas antes do próprio tropicalismo ser anunciado como um movimento em 1967.

Espero, mais que resolvido questões, ter levantado dúvidas com este pequeno ensaio.

Diante dessas colocações insisto que quando se fala de música, seja ela cantada ou instrumental é mister que se escute as fontes primárias, ou seja, os discos. A experiência da fruição entra aqui como um procedimento imprescindível no escrever sobre música, pois a percepção obtida disso amplia o entendimento do objeto. Fazer musicologia somente a partir de livros pode ser perpetuar, desavisadamente, equívocos que foram registrados por outros musicólogos, anteriores.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência, *Revista Brasileira de Educação*, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002 nº 19.

BRESSON, Bruno Cartier. Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos do samba, in *O Estado de S. Paulo*. 19/03/1979, p. 26.

CALADO, Carlos. 1997. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo. Editora 34.

CAMPOS, Augusto de. 1978 (3a edição). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Editora Perspectiva.

COLOMBRES, Adolfo. 1995. Palavra y artificio: las literaturas “bárbaras” in PIZARRO, Ana (org.) *América Latina palabra, literatura e cultura*. Campinas, Editora da Unicamp.

FERNANDES, Florestan. 1979. Folclore e mudança social na cidade de São Paulo. Petrópolis, RJ, Vozes.

GARCIA, Tânia da Costa. 2013. Redefinindo a nação. Canção popular e folclore: um estudo comparativo entre Chile, Argentina e Brasil no pós-segunda guerra mundial. in GARCIA, Tânia da Costa e TOMÁS, Lia, (org). *Música e Política*. São Paulo. Alameda Casa Editorial.

CHIAPPINI, Lígia Moraes Leite. 1995. Velha Praga? Regionalismo Literário Brasileiro” in PIZARRO, Ana (org.) *América Latina palavra, literatura e cultura*. Campinas, Editora da Unicamp.

SAHLINS, Marshall. 1988. Cosmologias do Capitalismo. Campinas, SP, Conferência na XVI Reunião da Associação Brasileira de Antropologia. Anais ABA.

SANDRONI, Carlos. 2001, *Feitiço Decente - transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. 1978. *Música Popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes.

TATIT, Luiz. 1995. *O cancionista*. São Paulo, Edusp.

TINHORÃO, José Ramos. 1990. *História social da música popular brasileira*. Lisboa, Editorial Caminho.

VILELA, Ivan. 2013. *Cantando a própria história - música caipira e enraizamento*. São Paulo, EDUSP.

Sobre os autores

Angela Lühning – Possui doutorado em Vergleichende Musikwissenschaft - Freie Universität Berlin (1989) e graduação em Licenciatura de instrumento (violoncelo) - Musikhochschule Detmold/ Alemanha (1982). Atua desde 1990 no Programa de Pós-graduação em Música, PPGMUS, da EMUS/ UFBA, desde 2005 também no Programa multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos étnicos e africanos, PósAfro, do CEAO/ UFBA. Pós-doutorado em História (UFBA), 2012. É professora titular da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia e diretora secretária da Fundação Pierre Verger, na qual também é responsável pela coordenação do Espaço Cultural Pierre Verger, voltado para a prática e inserção da cultura afro-brasileira nas comunidades vizinhas. Tem experiência na área de Artes e Cultura, com ênfase em etnomusicologia/antropologia, atuando principalmente no âmbito dos seguintes temas: etnomusicologia participativa, cultura afro-brasileira, processos de transmissão, músicas brasileiras em contextos históricos e contemporâneos, culturas comunitárias urbanas, relações entre etnomusicologia e educação musical, relações escolas públicas e culturas comunitárias, além de Pierre Fatumbi Verger e sua obra.

Gonzalo Camacho Díaz – Professor doutor, etnomusicólogo e músico da Faculdade de Música – UNAM (Universidade Autônoma do México) realizou mestrado e doutorado em Antropologia Social na Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). É licenciado em Etnologia (ENAH). Realizou estudos em etnomusicologia na Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Antenor Ferreira Corrêa – Pós-Doutorado pela University of California, Riverside (bolsa CAPES). Doutorado em música pela ECA-USP, 2009 (bolsa CAPES). Mestrado em música pela UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004) e Bacharelado em Música, Habilitação em Composição e Regência, pela UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2001). Professor Adjunto II da UnB - Universidade de Brasília, Coordenador do Programa de Intercâmbio e Professor Visitante na Universidade de Örebro (Suécia), em convênio patrocinado pelo Linnaeus-Palme Programme. Atua na área de Educação a Distância como Professor Supervisor e Revisor da Universidade

Aberta do Brasil. Tem experiência na área de música, como percussionista, compositor e arranjador, atuando principalmente nos seguintes temas: percussão, disciplinas relacionadas à teoria da música (harmonia e análise), etnomusicologia e cognição musical. Atualmente, coordena projeto de cooperação internacional em parceria com a Örebro Universitet (Suécia) com bolsa CAPES/STINT.

Edwin Pitre-Vásquez – Possui graduação em Bacharelado e Licentura Plena em Regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1983), Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - PROLAM pela Universidade de São Paulo (2000) e Doutorado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2008). Atualmente é professor Adjunto II e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Música (PPGMúsica) do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Coordena o Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR. Possui experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Permanente, atuando principalmente nos seguintes temas: música, etnomusicologia hispano-americana e brasileira.

Eurides de Souza Santos – é Doutora em Etnomusicologia pela UFBA. Trabalha como Professora Associada da UFPB, onde ministra disciplinas e orienta trabalhos na Graduação e na Pós-Graduação. Desenvolve pesquisas no campo da Música de Tradição Oral com enfoque em temas tais como religiosidade, memória, identidade musical e cultura popular. Realiza pesquisa sobre os Cocos na Paraíba, a partir do que tem publicado artigos em revistas nacionais e em anais de congressos nacionais e internacionais. Coordena grupo de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. Foi Presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia/ABET de 2011 a 2013.

Katiusca Lamara dos Santos Barbosa – Bacharel em Música com habilitação em percussão pela UFPB. Mestranda da Pós-Graduação em Música – Etnomusicologia, também pela UFPB. Desenvolve estudos sobre o Pandeiro Brasileiro, com foco no trabalho do percussionista Marco Suzano. Participa como percussionista do Projeto “Círculo de Tambores” e da Orquestra Sanfônica Balaio Nordeste, em João Pessoa-PB.

Maria Westvall – Professora da Universidade de Örebro (Suécia), Membro do Comitê de Direção de Formação de Professores (LUN). Sua pesquisa atual tem

como tema “Música, identidade e multiculturalismo: um estudo das funções da música nos compostos formados por motivos étnicos”.

Ivan Vilela – Professor na Faculdade de Música e no Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, na área de Musicologia. Doutor em Psicologia Social pela USP e mestre em Composição Musical pela UNICAMP. Possui graduação em Composição Musical pela UNICAMP. Atua como compositor, pesquisador, arranjador e instrumentista. Suas pesquisas são voltadas ao universo da Cultura Popular e da Música Popular Brasileira. Mantém atividade artístico-musical no Brasil e no exterior.

Diretrizes para submissão/Submission Guidelines

Música em perspectiva é um periódico semestral, que tem por objetivo estimular a produção e a disseminação de artigos e outros trabalhos de caráter científico na área de música, tendo em vista aprofundar e ampliar o horizonte de conhecimentos neste âmbito do saber. Sua finalidade última é trazer a música para o centro de discussões a partir de temáticas que, por sua atualidade, intenção e abrangência, disciplinar e transdisciplinar, venham a gerar uma cadeia produtiva de perguntas e respostas ao longo do tempo. O periódico aceita artigos, ensaios, traduções, entrevistas – desde que inseridas em contexto mais abrangente de reflexão – e resenhas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, e inglês.

A formatação dos artigos segue as normas atualizadas da ABNT, com observância das seguintes especificações e critérios de informação:

- Arquivo .doc ou .docx (preferencialmente Microsoft Word), com fonte Times New Roman, tamanho 12. Espaçamento 1,5 entre linhas. Alinhamento à esquerda. Citações em bloco com recuo de 4cm à direita e espaço simples. Configuração de página: A4.

- O trabalho a ser submetido não deve exceder 10.000 palavras, e as informações nele contidas são, nesta ordem: a página inicial – contendo apenas o título, resumo (na língua original, de no máximo 200 palavras) e três (3) a cinco (5) palavras-chave; o título em inglês, *abstract* e *keywords*; o texto propriamente dito; referências; figuras/tabelas.

- Nas resenhas, considerar como relevante o comentário e a avaliação crítica das referências escolhidas. Estas deverão ser recentes, do ponto de vista de sua publicação. As resenhas devem ter no máximo 1.500 palavras.

- As referências citadas no texto devem incluir o sobrenome do autor, em caixa baixa, o ano de publicação e número de página(s). Utilizar as normas atuais da ABNT.

- As notas de rodapé devem ser reduzidas ao mínimo necessário e numeradas sequencialmente.

- Figuras, tabelas e exemplos devem ser usados apenas quando forem essenciais à compreensão do texto. Usar resolução de 600 dpi ou superior e em preto e branco.

- *Música em Perspectiva* recebe e encomenda artigos continuamente. Sua publicação será feita em sequência à sua aprovação pelo Conselho Editorial ou pareceristas externos.

- Os trabalhos deverão ser enviados em dois arquivos separados via correio eletrônico. Um dos arquivos deverá conter o texto, propriamente dito, mas sem incluir elementos que permitam identificar a sua autoria. Já o segundo arquivo deverá conter os seguintes itens: o nome do autor, título do artigo,

résumé (de no máximo 100 palavras), instituição a qual está ligado, endereço para correspondência, fone e e-mail.

– Os artigos enviados deverão ser inéditos e não poderão estar ao mesmo tempo submetidos a outras publicações. Para a publicação posterior do texto em outros periódicos, o autor deverá solicitar o consentimento de *Música em Perspectiva*.

– Uma revisão gramatical, ortográfica e normativa do texto deverá ser previamente realizada pelo autor antes de submetê-lo ao periódico.

Endereço para submissão de trabalhos:

E-mail: musicaemperspectiva@ufpr.br

Música em Perspectiva is a biannual peer-reviewed journal of music and interdisciplinary music studies. Submission of articles, essays, and reviews related to the foremost interest of the journal are welcome. The main language of the journal is Portuguese, however, texts in English, and Spanish are acceptable. In addition to the main text, submissions must comprise title of the work, abstract and keywords (approximately 3 to 5) in the author's main language.

Further information about the author, including email address, institutional affiliation and a short bibliographical note should be included in a separate file. Submissions should be sent directly to the General Editors, Rosane C. de Araújo and Norton Dudeque, by email (musicaemperspectiva@ufpr.br).

Sumário

- 5 Editorial
- Artigos
- 7 Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais
Angela Lühning
- 26 A Cúmbia dos ancestrais: música ritual e mass-media na Huasteca
Gonzalo Camacho Díaz
- 41 Ritmos diatônicos – isomorfismos entre los patrones rítmicos y de alturas ¿naturalidad o arbitrariedad?
Antenor Ferreira Corrêa e Edwin Pitre-Vásquez
- 61 “Canta quem sabe cantar”: processos performativos na arte da embolada
Eurides de Souza Santos e Kátiusca Lamara dos Santos Barbosa
- 84 Aprendizagem intercultural por meio de imersão musical
Antenor Ferreira Corrêa e Maria Westvall
- 101 Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia
Ivan Vilela
- 132 Sobre os autores
- 135 Diretrizes para submissão



DeArtes
PPGMúsica