

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Luciana Rodrigues Gifoni

MÚSICA DE CÂMARA

E PÓS-MODERNISMO:

os grupos Syntagma (CE) e Anima (SP)

São Paulo-SP
2008

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Luciana Rodrigues Gifoni

MÚSICA DE CÂMARA

E PÓS-MODERNISMO:

os grupos Syntagma (CE) e Anima (SP)

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

São Paulo-SP
2008

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

Gifoni, Luciana
G458m Música de câmara e pós-modernismo: os grupos
Syntagma (CE) e Anima (SP) / Luciana Gifoni. - São Paulo :
[s.n.], 2008.
223f. + 02 Cd's + 01 DVD

Bibliografia
Orientador: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música de câmara – Pós-modernismo – Brasil. I.
Ikeda, Alberto Tsuyoshi. II. Grupo Syntagma (CE) – III.
Grupo Anima (SP) – IV. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. V. Título.

CDD - 785.7

AOS MEU PAIS, ANGELA E MAURO.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Angela Maria e José Mauro Gifoni, modelos de dedicação e ética profissional, pelo apoio e incentivo de todas as horas. Neles, encontro sempre a inspiração e o amor, motores do fazer e do sonhar.

A meus irmãos, Ângela e Giovanni, pelo companheirismo e pela compreensão nos momentos mais difíceis. Muito obrigada.

Ao professor Ikeda, acolhedor das minhas ansiedades e teimosias com paciência e sabedoria, pela orientação franca, com abertura de idéias e diálogo respeitoso. Obrigada pela confiança, atenção e disponibilidade.

Aos integrantes do grupo Anima:

Isa Taube, Dalga Larrondo, Luiz Fiaminghi, Patrícia Gatti, Ricardo Matsuda e Valéria Bittar. Agradeço a seriedade, a atenção e o carinho com que me receberam, em tantos concertos e tantas conversas, especialmente o casal Valéria e Fia.

Aos integrantes e ex-integrantes do grupo Syntagma, especialmente:

Angelita Ribeiro, Duda di Cavalcanti, Heriberto Porto, Jorge Santa Rosa, Liduíno Pitombeira, Mardônio Oliveira, Rainer Beckmann, Solange Gomes, Valder Freire e Verônica Lapa. Muito obrigada e muitos sorrisos. O tamanho da minha gratidão ultrapassaria o volume das páginas aqui escritas... Consolo-me na certeza de que minha história com cada um de vocês nem começa nem se encerra neste trabalho.

Aos professores:

Elba Braga, pelos esclarecimentos prestados sobre o início das práticas de Música Antiga no Ceará.

Ewelter Rocha, que me ajudou desde o projeto inicial, colaborando com idéias, sugestões, correções e até mesmo na edição de algumas partituras inseridas no trabalho. Obrigada por dar atenção aos meus “devaneios” teóricos, e pelos conselhos tão sinceros, detalhistas e objetivos.

Gilmar de Carvalho, pela recepção generosa antes mesmo de qualquer projeto, quando o procurei apenas com a conversa “queria fazer mestrado”. Agradeço o ouvido atento e perspicaz, o coração grande e os inúmeros conselhos de vida, de pesquisa e de bibliografia.

Marcos Napolitano, pelas sugestões bibliográficas e por apontar alguns caminhos teóricos.

Marisa Fonterrada e Paulo de Tarso Salles, pela atenção com que receberam meu trabalho desde a qualificação, apontando valiosos caminhos metodológicos e interpretativos.

Paulo Castagna, por tentar me fazer compreender melhor a “querela dos modos” e pelo material sobre a música de Lobo de Mesquita. Obrigada por me atender, sempre, de forma tão rápida e eficiente.

Ao compositor Tarcísio José de Lima, por conceder entrevista elucidativa e generosa acerca da *Suítes Americanas nº 1*.

A todos os amigos e colegas que me apoiaram, especialmente:

Adriano Meyer, pela edição de grande parte das partituras, além dos conhecimentos *imperiais* acerca de Piratininga e de seus notáveis. Obrigada também pela preocupação contínua com meu rendimento: “quantas páginas mais”?

Bruno Sales e Liliana Albuquerque, pela ajuda nas traduções e também nas trocas de experiências sobre o mestrado, seja em Música, Física ou Cinema.

Cíntia Bisconsin, Cristina Machado, Dalton Martins, Luciana Kiefer, Simone Cabrera, Zoica Caldeira e todos os outros colegas da pós-graduação, com os quais compartilhei os momentos alegres e dolorosos deste percurso.

Leonardo Torres, pela ajuda com o material do Syntagma e com as idéias para o *Banhão-nhão*.

Luciano Carneiro, pela colaboração na fase de amadurecimento do projeto.

Marcelo Romcy, pela digitalização do material audiovisual do Syntagma, além da heróica tentativa de cópia e edição dos *DVDs*.

Marcos Pantaleoni, pelas idéias para a *Incelença*, além de parte da edição das partituras, por meio da editora *Presto*.

Marlus Joca e ao “primo” Sylvio David, pelo acolhimento e suporte em Campinas.

Priscila Malfitani, pelo *design* gráfico dos mapas e dos quadros sobre os discos, e pelos suportes diversos na “vida-fora-do-mestrado”. Obrigada para sempre.

Ramiro Melo, *el mito*, pela edição e preparação do *DVD*, tantas vezes. Obrigadíssima por todo o empenho, todo o apoio e toda a disponibilidade em me ajudar, nos horários mais impossíveis.

Teóphilo Augusto Pinto, que recuperou dos abismos tecnológicos um arquivo de texto com parte do terceiro capítulo, salvando todo o conteúdo escrito, no dia do meu aniversário.

Por fim, agradeço à Fapesp, por acreditar no projeto e apoiar a realização deste trabalho.

Se alguém pergunta o porquê do se fazer,
Responde-se o porquê do perguntar.
O tecer não tem um porquê,
enquanto ato de entrelaçar.
O entrelaçar significa.

(José Eduardo Gramani, *Além de Olinda*)

RESUMO

A partir do interesse pelas dinâmicas artístico-culturais brasileiras e seus olhares para as tradições populares, diante do fenômeno da Pós-modernidade, observamos a atuação de dois grupos de música de câmara, objetos deste estudo: são eles o *Syntagma*, de Fortaleza-CE, e o *Anima*, de Campinas-SP. Iniciadas com propostas similares, voltadas para o repertório de Música Antiga européia – medieval, renascentista e barroca – e utilização de réplicas de instrumentos históricos, como o cravo, as flautas doce, dentre outros, aos poucos, suas experiências de prática em conjunto se direcionam para a música brasileira de tradição oral popular, propondo *leituras* particulares a este universo, cada um a sua maneira. Como recorte metodológico, busca-se apreender, especialmente, as representações simbólicas feitas pelos grupos em relação ao universo sonoro que se convencionou associar ao Nordeste brasileiro.

Que leitura estes grupos fazem do universo sonoro nordestino? Para compreender estas construções de significados, pretende-se analisar não apenas os elementos musicais intrínsecos, mas interpretá-los frente a outras construções simbólicas (cf. Kramer, Stokes, Blacking), como o processo de valorização das culturas populares, iniciado, no Brasil, pelo movimento modernista, reavaliado pelas idéias armoriais, e que teve suas matizes questionadas e ressignificadas pelos pensamentos pós-estruturalistas e pós-modernos. Pretende-se, também, apreender o sentido de tradição (cf. Hobsbawm) no fazer musical dos grupos, por buscarem um sentido de continuidade histórica pela pesquisa de símbolos e rituais associados a um passado que se pretende recriar para não se perder.

ABSTRACT

From the interest for artistic-cultural brazilian dynamics and its views to popular traditions, before the post-modernism, we observe the performance of two chamber musical groups for this study: *Syntagma*, from Fortaleza-CE, and *Anima*, from Campinas-SP. Both started with similar proposals, guided to Early Music repertoire – european middle ages, renaissance and baroque – and use of historical instruments replicas, such as harpsichord, recorders, among others. Slowly their group practice experiences turn to brazilian music of oral popular tradition, suggesting particular interpretations to this universe, each in their own manner. As methodological approach, this work searches to apprehend, specially, the symbolic representations made by the groups in relation to the musical universe stipulated to associate the brazilian northeast.

Which interpretation these groups do about the northeastern musical universe? To understand these meaning constructions, it is intended to analyze not only the intrinsic musical elements, but interpret them before other symbolic constructions (ie. Kramer, Stokes, Blacking), as a valorization process of the popular cultures, started in Brazil by the modernism movement, reevaluated by the Armorial Movement ideas, and with their shades questioned and reinterpreted by post-structuralism and post-modernism thoughts. This work also aims to apprehend the meaning of tradition (ie. Hobsbawm) in the musical work of both groups, for searching one meaning of historical continuity in the research of symbols and rituals associated to the past intended to recreate for not being forgotten.

SÚMARIO

INTRODUÇÃO	10
1 ANIMA E SYNTAGMA: UM PONTO DE VISTA SIMBÓLICO-MUSICAL	21
1.1 Entre a autonomia e a contingência	21
1.2 Sobre a noção de <i>representação simbólica</i> na música	24
1.3 Significados musicais: relações entre a dimensão autônoma e a dimensão contingente	28
1.4 Realidades e representações: conflito ou confluência?	33
2 CULTURA NORDESTINA: AVALIAÇÃO, VALORIZAÇÃO E CONFLITOS	36
2.1 Norte <i>versus</i> Sul: do conflito à invenção	40
2.2 Norte <i>mais</i> Sul: o drama dos irmãos	46
2.3 A virada modernista	50
2.4 Nordeste: pela cultura, contra a civilização	52
2.5 Na dialética do encantamento	58
3 TRADIÇÃO E PÓS-MODERNISMO: PERCURSOS MUSICAIS	63
3.1 Nem razão nem sensibilidade: os (des)encantos pós-modernos	64
3.2 Nordeste: imagens, sons e discursos musicais	70
3.2.1 <i>Sobre os modos</i>	73
3.2.2 <i>Possíveis hibridações modernistas</i>	74
3.2.3 <i>Modalismos nordestinos e o retorno às origens</i>	78
3.2.4 <i>Sertão barroco: a (re)leitura armorial</i>	83
3.2.5 <i>Luiz Gonzaga e o sertão na Música Popular Brasileira (MPB)</i>	90
3.3 Considerações sobre o renascimento da Música Antiga: por outras razões e sensibilidades	95
4 A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO NORDESTE NO SYNTAGMA	107
4.1 Um laboratório musical: experiências camerísticas	108
4.2 Entre o antigo e o novo: os <i>tempos</i> do grupo	111
4.3 Contexto social: avaliação, valorizações e dilemas	114

4.4 O Nordeste do Syntagma	120
4.4.1 <i>Syntagma, o primeiro</i>	122
4.4.2 <i>Miracula, o segundo</i>	125
4.4.3 <i>Seresta nº 9: Incelença</i>	130
4.5 Syntagma nordestino: leituras possíveis	139
5 GRUPO ANIMA E A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO NORDESTE	144
5.1 O nome e o sobrenome	144
5.2 Uma proposta mundana, humana e instrumental	145
5.3 O estímulo e as inquietações	147
5.4 Anima e o Nordeste	153
5.4.1 <i>Espiral do Tempo</i>	154
5.4.2 <i>Especiarias</i>	159
5.4.3 <i>Amares</i>	162
5.4.4 <i>Espelho</i>	164
5.4.5 <i>Banhão-nhão</i>	167
5.5 Anima e o Nordeste: conexões armoriais, modernistas e pós-modernistas	171
CONCLUSÃO	175
BIBLIOGRAFIA	179
ANEXOS: 1 DVD E CDS DE ÁUDIO	192
2 SYNTAGMA: LISTA DE INTEGRANTES	193
3 SYNTAGMA: FOTOS	195
4 PARTITURA: SERESTA Nº 9	204
5 ANIMA: FOTOS	214
6 PARTITURA: BANHÃO-NHÃO	221

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, busca-se identificar quais elementos musicais utilizados pelos grupos Anima e Syntagma simbolizam e conectam sua sonoridade ao universo da cultura nordestina. A escolha dos grupos *Anima*, de Campinas, no interior paulista, e *Syntagma*, de Fortaleza, Ceará, se deu por terem surgido com propostas similares, de se constituírem grupos de Música Antiga - medieval, renascentista e barroca - cujas experiências foram levando suas pesquisas em direção às “raízes” da música popular brasileira. Além disso, os grupos têm um histórico consolidado – atuantes desde o final da década de 80 -, composições e arranjos próprios, extenso currículo de apresentações e rico material em coberturas da imprensa, o que certamente tornou a pesquisa mais viável.

A busca desta *representação simbólica* deve levar em conta elementos da cultura nordestina presentes na sonoridade, na instrumentação, na *performance*, nas composições, nos arranjos e na própria experiência cultural dos seus respectivos integrantes. Vale ressaltar que tal sonoridade é construída, também, por elementos externos à *cultura nordestina*, como por exemplo, formas de composição modernas, estruturas dissonantes, melodias e instrumentação medievais, interpretação barroca etc. Estas observações gerais nos levam à hipótese de situar estes grupos dentro de uma *estética pós-moderna*, cujos traços principais a se considerar são, no dizer de Featherstone (1997, p. 69), o afastamento das "ambições universalísticas das narrativas mestras, em que a ênfase se aplica à totalidade, ao sistema e à unidade, e caminha em direção a uma ênfase no conhecimento local, na fragmentação, no sincretismo, na alteridade e na diferença", bem como a "dissolução das hierarquias simbólicas que acarretam julgamentos canônicos de gosto e de valor, indo em direção ao colapso populista da distinção entre a alta cultura e a cultura popular". Por outro lado, é preciso considerar até que ponto aquelas construções sonoras podem ser pós-modernas, visto que no próprio movimento modernista brasileiro - que por sua vez tomou como base para renovação estética, em um primeiro momento, os movimentos de vanguarda europeus - já havia uma série de características que podemos identificar na musicalidade dos grupos. Seria, portanto, tal configuração sonora resultado estético de uma proposta bem anterior?

De fato, alguns aspectos do pensamento pós-moderno integram as hipóteses acerca da estética dos grupos. Por outro lado, a partir da leitura de alguns autores sobre o tema do pós-modernismo (Anthony Giddens, Terry Eagleton, Mike Featherstone, David Harvey), notamos que a percepção desta condição pós-moderna explicaria apenas parcialmente sobre suas práticas e suas interpretações do fenômeno musical. No decorrer da pesquisa, constatamos que

as simples confirmações se estes fazem um trabalho moderno ou pós-moderno, por exemplo, não responderiam algumas questões fundamentais, a saber, o porquê dos integrantes do Anima e do Syntagma se voltarem para determinadas sonoridades, e não outras; por que o Nordeste, ou por que a tradição oral? E por que esta configuração sonora específica, e não outras? Estes questionamentos vieram à tona, e para explicá-los, detivemo-nos mais em condições sócio-históricas, em perceber o trabalho dos grupos dentro de uma tradição musical de *valorização da cultura popular*, em geral, e da cultura nordestina, em particular, no meio artístico e intelectual brasileiro, desde inícios do século XX. Assim, percebemos que a estética do pós-modernismo entraria como parte de um processo interpretativo anterior, e não como cerne explicativo dos grupos.

Observamos também que, apesar do interesse de pesquisadores para as dinâmicas artístico-culturais brasileiras e seus olhares para as tradições populares, diante do fenômeno da Pós-modernidade, ainda não se realizou até o presente momento nenhum estudo sobre essas dinâmicas em conjuntos de música de câmara, especificamente. Além disso, em relação à temática em si, mais de um autor destacou a importância de trabalhos interdisciplinares, que busquem a compreensão dos fenômenos artísticos à luz dos aspectos culturais que lhes envolvem. Garcia Canclini (2003, p. XL) vincula a possibilidade da arte e da cultura se constituírem tradutoras do que ainda permanece em nós "desmembrado, beligerante ou incompreensível, ou quiçá chegue a hibridar-se". Por sua vez, Featherstone (1995, p. 93-94) ressalta que "para compreender a cultura pós-moderna, não é preciso apenas ler os signos, mas olhar como os signos são usados por configurações de pessoas em suas práticas cotidianas". Vale ressaltar que o intercâmbio entre as disciplinas das Ciências Humanas e a pesquisa sobre aspectos do fazer musical enquanto prática sócio-cultural trata-se de desafio enfrentado por ainda poucos estudiosos de Música no Brasil.

Em relação aos pressupostos teóricos, toma-se como base a seguinte problemática central: quais elementos musicais utilizados pelos grupos Anima e Syntagma simbolizam e conectam sua sonoridade ao universo da cultura nordestina, e de que forma os grupos fazem isso? Ora, tal questão parte de duas premissas que, do ponto de vista científico, não podem ser tomadas como óbvias e merecem uma discussão mais aprofundada, antes de buscar respondê-la. A primeira sugere-nos que a Música é capaz de representar simbolicamente uma cultura, e a segunda premissa é que os grupos, objetos deste estudo, fazem, afirmativamente, uma representação da cultura nordestina, em alguma dimensão, dentro de suas práticas musicais. Portanto, antes de se chegar ao objeto, às análises e aos resultados de campo, propriamente ditos, é necessário discutir tais questões em capítulos introdutórios.

Nesta pesquisa, compartilha-se a idéia de que o *fazer musical* envolve não somente a música enquanto produto simbólico acabado, dotado de um conteúdo e uma mensagem específica, mas também todas as atividades que a possibilitam acontecer. Deste modo, as partituras, os arranjos, as harmonias, os timbres, serão estudados paralelamente aos discursos e às práticas dos grupos, com ênfase na compreensão da forma com que os grupos utilizam e conseguem incorporar os diferentes tipos de experiência de seus integrantes, especialmente suas experiências musicais, percebendo como os elementos estritamente estético-musicais se relacionam com possíveis significados simbólicos, pela própria situação social e histórica na qual estão circunscritos.

Não se pretende estabelecer relações causais entre as estruturas estéticas e o contexto sócio-histórico, por entender que o objeto artístico não integra uma teoria dos espelhos, isto é, não se reduz à condição de reflexo em um plano transcendental de uma suposta realidade ordinária. O resultado sonoro das propostas estéticas dos grupos é entendido numa perspectiva dialética, que considera tanto as convenções coletivas que podem servir de guia para suas práticas, como as capacidades criadoras de construir novos significantes, que tornam o trabalho de cada grupo singular. Tais reflexões são apontadas no capítulo 1.

Após este preâmbulo, já que se pretende relacionar os signos sonoros com uma *cultura* específica, a nordestina, é importante esclarecer o sentido de cultura que integra a abordagem. Delimitando-se o conceito de cultura no contexto brasileiro e a construção da *identidade nordestina*, é possível discutir as preocupações modernistas e pós-modernistas, confrontando suas posições frente às questões mais amplas de identidade cultural e dos processos de hibridação no fazer artístico.

Outro ponto essencial para se compreender a aproximação que o Anima e o Syntagma fazem com as sonoridades chamadas de “tradicionalis” do Nordeste significa inserir os grupos dentro de determinadas linhas históricas, sociais, e até mesmo políticas. Configura-se, então, o conceito de *tradição* (cf. Hobsbawm, 1997), no sentido de uma “invenção do Nordeste” e, mais ainda, da invenção de uma “erudição nordestina”¹. Algumas noções correntes a respeito da cultura nordestina por parte de artistas e intelectuais, ao longo do século XX, são levantadas, como o sentido de uma região periférica, guardiã das raízes e revelada como a infância do país. Essas são algumas das características presentes quando da construção de um projeto nacional modernista de cultura, que assimilava os regionalismos, na busca do elemento popular como formador *autêntico* da cultura brasileira. De certa forma, o Movimento Armorial (1970-1976) faz uma releitura daquele projeto nacional, com algumas diferenças que buscamos explicitar, já

¹ Este termo e as noções conceituais que o permeiam me foram sugeridas pelo prof. Dr. Gilmar de Carvalho, em conversa informal, em junho de 2005.

que os grupos aqui estudados podem ser interpretados, ainda, como *pós-armoriais*, ao mesmo tempo herdeiros e críticos da estética do movimento, fazendo uma releitura deste. Vale ressaltar que a estética armorial foi responsável pela pesquisa e valorização das aproximações simbólico-culturais entre a Idade Média europeia, especialmente mouro-ibérica, e boa parte dos gêneros populares nordestinos.

Buscamos, assim, estabelecer este fio condutor entre os capítulos 2 e 3. Adotamos um caminho que discute as questões sócio-históricas mais abrangentes, sobre o processo de valorização da cultura nordestina, ao longo do século XX, para depois apontar as questões de valorização e identidade musical da região, pontuadas a partir das hipóteses sobre as *leituras* possíveis dos grupos acerca do universo simbólico nordestino. Desta forma, a partir das discussões sobre o pós-modernismo, incluímos as questões sobre a tradição, vivenciada pela utilização dos modos nordestinos, tanto nas construções modernistas para a música erudita, segundo as idéias de Mário de Andrade, quanto nas formas modernas da incipiente cultura de massa, pela música de Luiz Gonzaga, e ainda as idéias armoriais que, conforme destacamos, propõem uma dimensão diferenciada das relações entre arte erudita e arte popular. Sobre as correntes artístico-musicais às quais os grupos se vinculam, cabe fazer as distinções acerca do renascimento da Música Antiga, que traz a discussão sobre a *performance* histórica, dentre outros questionamentos em relação à tradição musical clássico-romântica.

Com base nesta fundamentação teórica e inserção histórica, aprofundadas nos capítulos 1, 2 e 3, chegamos à análise dos objetos propriamente ditos, mantendo uma unidade em torno do tema, por um percurso que vai das argumentações mais gerais para as mais específicas ao longo da dissertação, sem perder o foco no problema da pesquisa. Para tanto, utilizaremos a *metodologia interpretativa* descrita por John B. Thompson² como a maneira mais apropriada de se analisar as *formas simbólicas*, nas quais se incluem também as obras musicais.

Thompson (id., p. 355) aponta uma divisão persistente entre discussão teórica e análise prática nos estudos das Ciências Sociais que acaba prejudicando o conhecimento dos fenômenos, por sua fragmentação e separação excessiva. Ele utiliza esse método como maneira de reagir contra essas abordagens segmentadas e propor um modo de investigação que estabeleça um elo entre as *discussões teóricas* sobre cultura, ideologia e comunicação de massa – seus temas de interesse –, e a *análise prática* das formas simbólicas, de seu conteúdo, transmissão e recepção. Assim, o autor considera que o estudo das formas simbólicas

² THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Tradução do Grupo de Estudos sobre Ideologia, comunicação e representações sociais da pós-graduação do Instituto de Psicologia da PURCS. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

pressupõe o uso de um referencial metodológico que leve em conta os processos de *interpretação* do objeto, que o evidencie enquanto *construção simbólica* significativa. De nossa parte, consideramos a mesma necessidade em relação às pesquisas musicais, visto que também se observa a prática de uma segmentação entre o trabalho musicográfico e a sua análise musical, e o trabalho interpretativo de redimensionar aqueles dados em uma perspectiva musicológica propriamente dita, de caráter mais crítico³.

Neste caso particular, buscamos contemplar tanto o processo de atuação musical do Syntagma e do Anima por seus integrantes, quanto a análise do resultado deste trabalho, ou seja, suas produções, discos e músicas. Assim, obteremos subsídios mais amplos para realizar uma *síntese interpretativa*, com foco na problemática sobre a *representação simbólica do Nordeste* feita pelos grupos, colocando os dados dos objetos estudados em diálogo com o processo histórico-cultural, discutido nos capítulos anteriores.

Assim como Thompson (id., p. 362), concordamos que a abordagem interpretativa deve levar em conta que os seres humanos são sujeitos históricos, participantes ativos e não meros espectadores, de modo que, mesmo que o objetivo deste trabalho sejam os aspectos simbólico-musicais, não pretendemos supervalorizar a autonomia semântica das músicas isoladamente, o que acabaria preterindo o contexto e suas condições sócio-históricas de produção e recepção. Em outros termos, esta abordagem distribui sua ênfase entre a análise das músicas interpretadas pelos grupos, os elementos históricos que envolvem a elaboração, gravação e apresentação destas músicas por seus integrantes, e as maneiras como aquelas propostas musicais são percebidas e apreciadas pelo público.

Para evitar possíveis lacunas, descrevemos a seguir a solução proposta por Thompson, e explicamos o modo de utilização empregado na presente pesquisa. É válido acrescentar que, para elaborar sua metodologia, Thompson toma como base um referencial metodológico da *hermenêutica de profundidade*, a partir das reflexões de autores como Paul Ricoeur, Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer, dentre outros, e busca, com recursos desta tradição teórica da hermenêutica, traçar seu referencial para a investigação sócio-histórica, adaptada aos seus objetivos de análise da ideologia e da comunicação de massa. É válido ressaltar que foge aos objetivos do presente trabalho a investigação ou questionamento da corrente hermenêutica que inspira Thompson, e que, se utilizamos seu método aqui, de forma readaptada aos nossos objetivos, deve-se apenas ao interesse e à consonância que tal

³ Conforme discussão colocada por: IKEDA, Alberto. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I Simpósio latino-americano de musicologia, Curitiba, 10-12 jan. 1997. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 63-68; id. Pesquisa em música; algumas questões. Cadernos da Pós-Graduação, Campinas, v. 5, n. 2, p. 43-45. 2001

referencial despertou em relação a tais objetivos. A busca de um autor de outra disciplina, ligado a teoria social crítica, deu-se pela constatação de referenciais ainda insuficientes na área de Etnomusicologia, quanto aos objetivos aqui pretendidos.

Como estágio inicial deste referencial metodológico, Thompson propõe a realização de uma pesquisa etnográfica (entrevistas, observação participante etc.), que possibilitaria uma reconstrução do mundo social cotidiano ligado à forma simbólica em estudo, processo o qual ele denomina *interpretação da doxa*, ou seja, “uma interpretação das opiniões, crenças e compreensões que são sustentadas e partilhadas pelas pessoas que constituem o mundo social”. (id., p. 364) Esse procedimento preliminar é apenas uma parte do processo interpretativo do objeto e a pesquisa não pode se reduzir apenas à ela, mas deve levar em conta também as estruturas sociais e históricas nas quais aquele campo-objeto se insere. Assim, ao longo da pesquisa, aliadas às leituras teóricas e levantamento de dados nos acervos dos grupos⁴, realizamos entrevistas, formais e informais, com os participantes, tanto do Anima quanto do Syntagma, seja ao vivo, ou por telefone, correio eletrônico, *webchats* etc. Observamos também ensaios, reuniões informais, concertos, captando opiniões não apenas dos membros mas do público ou do círculo pessoal que acompanha o trabalho deles de perto. Em relação ao grupo Syntagma, tive uma experiência de três anos como participante que, longe de comprometer o olhar, acredito que tenha facilitado a compreensão de suas dinâmicas internas, em todos os aspectos. Em relação ao Anima, acompanhei, ao longo do segundo semestre de 2005, boa parte dos espetáculos da turnê de lançamento do disco *Espelho*, nas cidades de São Paulo, Campinas e Rio de Janeiro.

Auxiliado continuamente pela interpretação da doxa, o referencial metodológico de Thompson compreende três procedimentos principais: (a) a *análise sócio-histórica*, (b) a *análise formal, semiótica ou discursiva*, e (c) a *síntese interpretativa* ou *reinterpretação*. Segundo o autor (id., p. 365), “essas fases devem ser vistas não tanto como estágios separados de um método seqüencial, mas antes como dimensões analiticamente distintas de um processo interpretativo complexo”. O autor elaborou o diagrama exposto a seguir, representativo dessas formas de investigação hermenêutica.

Percebemos ainda que a aplicação deste referencial metodológico no estudo dos grupos Anima e Syntagma vai ao encontro da idéia de John Blacking⁵ para investigar o fenômeno musical, que deve levar em conta mais que a organização dos materiais isolados, deve considerar a experiência dos indivíduos sociais que organizam esses materiais – em um

⁴ especialmente partituras, livros teóricos e materiais de divulgação. Também encontram-se recortes de jornais, fotografias, projetos, programas de concertos etc.

⁵ A ser desenvolvida no capítulo 1.

sentido mais amplo, a experiência de todos que se envolvem com o fenômeno musical, que compartilham sentidos através dele. Portanto, decidimos separar um capítulo para cada grupo e dividir a análise conforme os estágios propostos por Thompson.

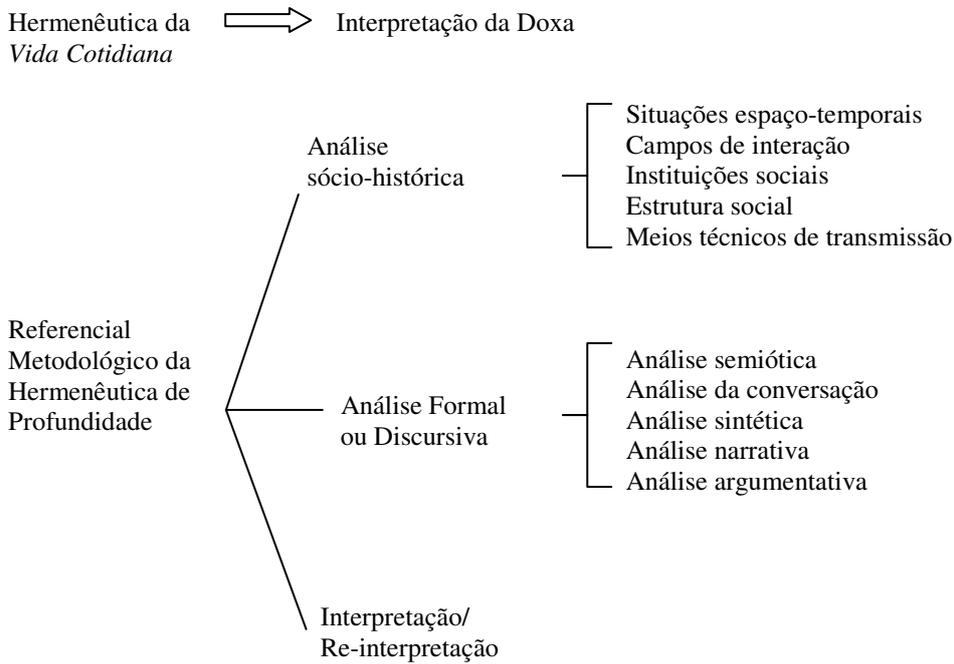


Diagrama - Formas de Investigação Hermenêutica (id., p. 356)

A análise sócio-histórica tem o objetivo de “reconstruir as condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas”, e deve “identificar e descrever as situações espaço-temporais específicas” dessas formas simbólicas e também “os meios técnicos de construção de mensagens e de transmissão”. (id., p. 366; 368) Para contemplar estes aspectos, esta parte da análise de cada grupo compreenderá dois momentos, para os quais são fundamentais a pesquisa etnográfica.

O primeiro momento se refere à produção de sentidos, está mais ligado aos “emissores”, ou seja, aos integrantes dos grupos: o contexto do surgimento, a idéia do nome, a proposta estética, a dimensão da sonoridade “nordestina” dentro da proposta, a formação instrumental, um breve histórico, destacando as principais realizações, o funcionamento dos ensaios, relações inter-pessoais, destaques de alguns componentes mais significativos etc.

O segundo momento da análise sócio-histórica diz respeito à circulação e recepção do trabalho dos grupos, ou seja, os meios técnicos de que se utilizam, a forma de distribuição, de divulgação e a receptividade deste trabalho. Diante da enorme quantidade de aspectos, selecionamos alguns, descritos a seguir. Em relação aos meios técnicos utilizados, os *CDs*, as

partituras e a Internet⁶. Já a distribuição e divulgação necessitam de um entendimento quanto à parte administrativa dos grupos, e também a realização de projetos, a parte financeira e a presença de apoios culturais. Quanto à recepção, envolveria uma pesquisa qualitativa à parte, bastante complexa e da qual não dispusemos de tempo hábil a cumprir, porém alguns aspectos referentes à receptividade podem ser abordados de uma forma mais geral, considerando fatores como os locais de apresentação, a *performance* no palco e a interação com os diferentes públicos. Outra forma de receptividade abordada é a forma como os grupos se relacionam com a imprensa (programas de TV e jornais impressos), os modos como, por exemplo, estes veículos apresentam o fazer musical dos grupos, enquanto mediadores sociais. Este enfoque percebe a transformação nas interações sociais dos artistas com o seu público devido ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, nas sociedades modernas, que ampliaram as possibilidades de acesso ao trabalho artístico no tempo e no espaço, proporcionando-lhes maior visibilidade, embora não sem distorções. Leva-se em conta, ainda, a mediação social da indústria cultural⁷, o modo como os grupos se relacionam diante da indústria fonográfica e o modo como esta os “classificam” no mercado cultural. Por fim, é importante considerar também o papel dos incentivos governamentais e mesmo empresariais, viabilizando alguns dos projetos musicais dos grupos.

Consideramos a informação audiovisual importante para uma melhor compreensão destes discursos e *performances*. Assim, selecionamos alguns desses registros audiovisuais, profissionais e/ou caseiros, disponibilizados gentilmente pelos grupos, e incluímos em *DVD*, incluso no anexo 1. Do Syntagma, constam algumas matérias de jornais e participações em programas de TV. A maior parte desse material encontrava-se em formato de vídeo *VHS*, sendo registrado de forma caseira pelos integrantes. Portanto, realizamos um trabalho de sistematização⁸, recuperação e digitalização de todo o acervo, e fizemos uma montagem e uma seleção para o *DVD*. Outra parte do material do Syntagma, e todo o material do Anima incluso no *DVD* já se encontrava em formato digital, sendo necessária apenas fazer a seleção e edição⁹. O vídeo do Anima contém os bastidores da gravação do CD *Espelho*, com realização do

⁶ Os grupos possuem *sites* particulares e comunidades de discussão, feitas por fãs e interessados em seus respectivos trabalhos, na página de comunidades virtuais do Orkut.

⁷ No sentido ao qual se referiam Adorno e Horkheimer para tratar sobre as indústrias que se especializaram na mercantilização das formas simbólicas, tomando-as como “produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo”. (ADORNO, A indústria cultural. In: COHN (org.), 1987, p. 287) Alguns autores utilizam o termo *cultura de massa*. Este assunto será melhor desenvolvido no capítulo 3.

⁸ Por serem registros para fins pessoais, o material gravado encontrava-se disperso ao longo das fitas de vídeo cassete, junto com outras gravações de interesse pessoal, que não possuíam qualquer relação com o grupo. No total, foram oito fitas.

⁹ Agradeço a colaboração fundamental dos amigos Ramiro Melo (edição e montagem) e Marcelo Weyne (digitalização) pelo suporte técnico na preparação deste *DVD*.

Laboratório Cisco e Kinostudio Cinema Digital (Campinas-SP). Além do DVD, incluímos registros fotográficos do Syntagma e do Anima, nos anexos 3 e 5, respectivamente.

Após essa análise sócio-histórica, prosseguimos com a segunda etapa da abordagem hermenêutica de Thompson (id., p. 369), denominada de *análise formal ou discursiva*, que consiste em “um tipo de análise que está interessada primariamente com a organização interna das formas simbólicas, com suas características estruturais, seus padrões e relações”¹⁰. Conforme se observa no diagrama, esta análise formal pode ser feita de várias maneiras, de acordo com as características da forma simbólica em questão, e dos objetivos a serem extraídos. Como forma mais global de analisar a representação do conteúdo do imaginário sonoro nordestino na produção dos grupos, consideramos mais apropriado realizar o que Thompson classifica de “análise semiótica”. Este termo possui diversas acepções, baseadas nos amplos entendimentos do que seja o signo, conforme se verifica no capítulo 1. Em continuidade com o raciocínio a ser explicitado neste, especificamos este processo analítico-semiótico, nas palavras de Thompson (id., p. 370):

Estudo das relações entre os elementos que compõem a forma simbólica, ou o signo, e das relações entre esses elementos e os do sistema mais amplo, do qual a forma simbólica, ou o signo, podem ser parte. A análise semiótica, entendida neste sentido, implica geralmente numa abstração metodológica das condições sócio-históricas de produção e recepção das formas simbólicas. Ela se centra nas próprias formas simbólicas, e procura analisar suas características estruturais internas, seus elementos constitutivos e inter-relações, interligando-os aos sistemas e códigos dos quais eles fazem parte.

O autor salienta que o termo *semiótica* é aplicado, neste caso, de uma forma bastante geral, e que este tipo de análise pode ser útil para compreender o processo de construção das formas simbólicas, embora se constitua em um enfoque apenas parcial para o estudo dessas formas, devendo ser visto “como um passo parcial de um procedimento interpretativo mais compreensivo”. (id. p. 371) De acordo com o autor, tomadas desta maneira, estas análises “podem ajudar a identificar os elementos constitutivos e suas inter-relações, em virtude dos quais o sentido de uma mensagem é construído e transmitido”. (id., p. 370)

Deste modo, como seria inviável realizar a análise de todas as músicas executadas pelos grupos, contornamos esta dificuldade fazendo uma análise semiótica, nos moldes bem gerais acima descritos - e com base também nas considerações sobre os meios técnicos de transmissão cultural nas sociedades modernas -, dos CDs lançados, observando tanto as características gerais das músicas, como as imagens do encarte, textos, escolha do repertório, ordem das músicas, tendências sonoras e outras impressões gerais de escuta, priorizando o

¹⁰ Não constitui, portanto, qualquer relação direta e necessária com o conceito de “forma” usualmente utilizado no meio musical, embora dentro das análises se tenha levado em conta também esse aspecto interno específico.

modo como destacam a temática nordestina. Do Syntagma, são os discos *Syntagma* (1997) e *Miracula* (2004). Do Anima, são: *Espiral do Tempo* (1997), *Especiarias* (2000), *Amares* (2004) e *Espelho* (2006).

Além disso, analisamos, ainda, as estruturas musicais de uma peça de cada grupo. A seleção destas peças obedeceu aos critérios de terem sido compostas por “inspiração livre”, partindo de algum gênero, ritmo ou configuração melódica que nos remeta ao universo sonoro do Nordeste, em alguma medida. No caso do grupo Syntagma, selecionamos a *Seresta nº 9*, na qual analisamos o primeiro movimento, *Incelença*, de Liduíno Pitombeira¹¹, cuja gravação encontra-se no segundo CD do grupo (*Miracula*, 2004). Do grupo Anima, analisamos a música *Banhão-nhão*, de José Eduardo Gramani¹², escrita originalmente para rabeca e cravo, e reelaborada em arranjo criado coletivamente pelo grupo, registrado no terceiro disco, *Amares* (2004).

Disponibilizamos, também, no anexo 1, uma compilação de músicas do Syntagma e do Anima em dois CDs de áudio, de gravações registradas em seus diversos discos, gentilmente cedidas por seus integrantes para esta pesquisa. Além das obras analisadas com mais profundidade, *Incelença* e *Banhão-nhão*, a compilação contempla outras músicas que fazem alguma referência ao universo simbólico associado à região Nordeste.

O terceiro estágio do procedimento metodológico sugerido por Thompson prevê uma interpretação mediada pelos métodos analíticos anteriores. Ou melhor, a partir das análises sócio-histórica e semiótica, é possível projetar alguns significados do fazer musical dos grupos que podem, inclusive, divergir daqueles construídos pelos integrantes dos próprios grupos nas interpretações pessoais contínuas de suas práticas musicais. Por causa disso, o autor prefere chamar esse processo de *reinterpretação*, e chama atenção para suas implicações imediatas: “como uma reinterpretação de um campo objetivo pré-interpretado, o processo de interpretação é necessariamente arriscado, cheio de conflito e aberto à discussão”. (id., p. 376) Apesar do risco, consideramos esta parte da pesquisa fundamental, pois nela constam as interpretações mais gerais em torno do fazer musical dos grupos, a *leitura* que eles realizam do universo sonoro nordestino, suas relações com as estéticas modernista, armorial e pós-modernista, quais os principais enfoques temáticos e que gêneros e recursos utilizam mais, em que medida o som que fazem pode ser classificado como erudito ou como popular, as aproximações que buscam com a tradição oral, as linguagens sonoras e os hibridismos utilizados etc. Tomamos como

¹¹ Agradecemos ao compositor a disponibilização da partitura (inclusa no anexo 4) e a valiosa colaboração com a análise.

¹² Agradecemos à cravista Patrícia Gatti, pela disponibilização de fotocópia da partitura original para rabeca e cravo, incluída no anexo 6.

base para fazer esta síntese interpretativa a discussão conceitual sobre o Nordeste, realizada nos capítulos 2 e 3.

Estas interpretações gerais são feitas com cada grupo individualmente: uma análise comparada não é objetivo desta pesquisa. Na conclusão, pretendemos aproximá-las nos aspectos necessários, como parte de uma determinada configuração social, de acordo com o estudo feito. Em relação às suas propostas estéticas, às suas maneiras de organizar as estruturas musicais, aos valores que conservam e legitimam em relação à cultura nordestina, bem como aos valores que excluem, em que medida esses grupos podem ser considerados modernos ou pós-modernos, buscaremos uma resposta para essas questões.

1 ANIMA E SYNTAGMA: UM PONTO DE VISTA SIMBÓLICO-CULTURAL

A problemática central desta pesquisa passa pela relação entre prática e criação musicais em conjuntos camerísticos e a construção de *significados* culturais. Trata-se de investigar quais *representações simbólicas* do Nordeste os grupos Syntagma e Anima constituem em suas composições e interpretações. De uma forma mais abrangente, questiona-se que *leitura(s)* os grupos fazem do imaginário¹³ nordestino. Cada um dos termos destacados possui amplo referencial teórico, de autores especializados em áreas as mais diversas (Sociologia, Antropologia, Filosofia, Linguística, Semiótica, História etc.), com idéias por vezes contrastantes entre si. Faz-se necessário, portanto, situar com precisão os conceitos trabalhados nesta abordagem.

1.1 Entre a autonomia e a contingência

Em primeiro lugar, não se pretende investigar o significado da música desses conjuntos afirmando que os signos sonoros apresentam uma “nordestinidade” em sua natureza intrínseca, como se isso de fato existisse. Propõe-se, ao invés disso, procurar o significado deste fazer musical para as pessoas que dele participam, sejam compositores, intérpretes ou ouvintes, em suas expressões individuais, sociais e culturais. Afinal, quem decide o que é ou não um som musical são os seres humanos, e esta decisão passa não apenas por quem o elabora ou compõe, mas também por quem o percebe, ouve ou consome. Assim, as perguntas aqui postas dizem respeito menos a *o que* significa e mais a *como e por quê*.

O problema da significação da música, na tradição ocidental européia, envolve duas grandes tendências distintas: de um lado, um sentido de autonomia, que preza um universalismo transcendente; de outro, um sentido de contingência, que preza a inteligibilidade da produção musical atrelada às construções históricas. Lawrence Kramer (2002, p. 2) arrisca comparar esse dualismo característico da música com o famoso quadro em cujos traços se pode identificar tanto um pato como um coelho, mas nunca ambas ao mesmo tempo, conforme discutido por Wittgenstein no seu livro *Investigações Filosóficas*. O mesmo dilema é apresentado por Jean-Jacques Nattiez (2005) sob a metáfora de um combate entre Cronos e Orfeu¹⁴, em que Cronos representa as contingências temporais contra

¹³ No sentido daquilo que se imagina como o conjunto de características, traços e símbolos da vida de um povo.

¹⁴ Na mitologia grega, Orfeu e Eurídice se apaixonam, mas ocorre uma tragédia e Eurídice morre, no dia do casamento. Orfeu desce ao Reino dos Mortos a fim de resgatá-la e comove o deus Plutão com o toque de sua harpa, de tal modo intenso que este lhe permite levar a noiva de volta, com a condição de que Orfeu só olhasse para ela quando retornassem ao Reino dos Vivos. Orfeu não resiste à tentação, desobedece, e Eurídice

as quais a música, ou Orfeu, pelo decurso sonoro que nos prende a atenção, nos encanta ou nos entretêm, busca sua perpetuação.

Em palavras menos alegóricas, é possível investigar o fenômeno musical tendo como base tanto seus aspectos internos, formais e estruturais, como os aspectos externos, históricos e culturais. Ambos os aspectos podem remeter a música a múltiplos significados, de modo ambivalente, e com referências a discursos anteriores, tanto no âmbito interno das obras quanto no externo das práticas musicais. Porém, dificilmente os estudos musicológicos apontam para uma interação entre os dois aspectos. Quando não se apresentam como excludentes, são, no máximo, colocados como subordinados um do outro, dependendo da posição que se busca “defender”.

A “defesa” da autonomia está ligada a uma posição *formalista*, cujas idéias principais se definem, na classificação de Giovanni Piana (2001, p. 290-291), do seguinte modo:

A música basta a si mesma. Por isso, você não deve ir à procura de algo que está abaixo ou além da superfície sonora. (...) O que foi *pensado* pelo musicista são justamente estes sons – os seus *pensamentos* são precisamente *pensamentos musicais*, isto é, *pensamentos feitos de sons*¹⁵.

Podem-se considerar adeptos dessa posição formalista estudiosos e compositores como Eduard Hanslick (1825-1904), Igor Stravinsky (1882-1971), Arnold Schoenberg (1874-1951), Pierre Boulez (1925-), dentre outros. É certo que estes autores possuem diferentes argumentos para definir aquela posição, porém todos estão de acordo com uma orientação “antipsicologista” da obra, no dizer de Piana (id., p. 292), que busca defini-la “mais no seu *ser*, do que na sua *origem* e na sua *destinação*. Uma tomada de posição que, obviamente, não vale somente na orientação da produção, mas também naquela da execução, da escuta e do discurso crítico”¹⁶.

Vale ressaltar que estas preocupações em delimitar espaços e estabelecer limites para o campo de significação musical são características marcantes do século XX, bem como a predominância dessa tendência formalista, de forma genérica, que se colocou fortemente

desaparece para sempre. Nattiez (2005, p. 9) explica a metáfora contida no mito da seguinte forma: “através da música, Orfeu tenta arrancar todos aqueles que o ouvem do curso inexorável do Tempo. Cronos deixa o aedo crer por um momento em sua vitória, mas, depois de fingir ceder à sedução de sua voz, provoca sua morte. Definitivamente?”

¹⁵ Os grifos nas citações, ao longo do trabalho, quando não houver ressalva, são sempre do autor.

¹⁶ O detalhamento dessas diferenças foge aos objetivos desta pesquisa, cuja abordagem metodológica vai de encontro à perspectiva formalista. A título de ilustração, apresenta-se algumas afirmações desta perspectiva: “Julgar, questionar e criticar o princípio da vontade especulativa que está na origem de toda criação é, assim, definitivamente inútil. Em seu estado puro, música é especulação livre”. (STRAVINSKY, 1996, p. 52-53) “Tomaremos ainda a decisão de desprezar contextos e esquecer o tempo de cuja onipresença os manuais tiranicamente nos lembram? Poderíamos ignorar as circunstâncias, bani-las de nossa memória, enterrá-las no esquecimento para nos guiarmos senão pela interioridade da obra?” (BOULEZ, 1985 apud NATTIEZ, op. cit., p. 88)

contra a perspectiva romântica, em diversos aspectos. Os compositores do século XX costumam, por exemplo, prevenir-se e explicar-se em relação a qualquer referência extramusical que possa ter servido de ponto de partida, guia ou referencial para suas criações, como uma obra plástica ou literária. Tais problemáticas, em geral, sequer eram questionadas pelos músicos no século XIX¹⁷. Não lhes parecia preocupante que a “ficção” das remissões extrínsecas fosse explicitamente separada do “real” conteúdo das combinações de sons: o fundamental se constituía em transmitir pensamentos e sentimentos por meio daquela forma de expressão musical.

Do ponto de vista etnomusicológico aqui adotado, estuda-se a música como uma produção de sons estruturados pelos seres humanos, dentro de uma perspectiva comunicacional¹⁸, ou seja, como afirma John Blacking¹⁹ (1995, p. 223), toma-se como premissa que a música se faz tanto pela capacidade criativa humana como pela relação dos homens com as convenções do sistema cultural no qual se inserem. Assim, os pensamentos musicais podem ser considerados, ao mesmo tempo, individuais e coletivos, posto que se enfatiza não o fenômeno acústico isolado da combinação de sons, mas o processo deste fazer musical que estabelece ligações entre um ou mais indivíduos com outrem. Blacking²⁰ (id., p. 127) ressalta este caráter do fenômeno musical da seguinte forma:

O fazer musical não é simplesmente um exercício de organização do som; é uma *expressão simbólica* de organização social e cultural, que *reflete*²¹ os valores e os modos de vida passados e presentes dos seres humanos que a criam. Assim, a lógica e o significado dos parâmetros musicais não podem jamais ser entendidos completamente sem referência a outros fenômenos culturais dos quais eles fazem parte²². (grifo meu)

¹⁷ Posições como as de E. Hanslick e Friedrich Nietzsche (1844-1900) podiam ser consideradas, na época, vozes dissonantes do discurso estético dominante.

¹⁸ De acordo com o pensamento de Anthony Seeger (2004, p. 5): “Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros. (...) Diferentes comunidades terão diferentes idéias de como distinguir entre diversas formas de sons humanamente organizados”.

¹⁹ Tomamos como referência o artigo *Music, Culture, and Experience*, reimpresso em coletânea homônima deste autor. A primeira publicação data de 1984.

²⁰ Em outro artigo da mesma coletânea, intitulado *Music and the Historical Process in Vendaland*. A primeira versão foi publicada em 1971.

²¹ Adiante (na p. 26), faz-se uma ressalva à empregabilidade deste termo por parte do autor.

²² Tradução de: “Music-making is not simply an exercise in the organization of sound; it is a symbolic expression of social and cultural organization, which reflects the values and the past and present ways of life of the human beings who create it. Thus the logic and meaning of musical patterns can never be understood fully without reference to other phenomena in the culture of which they are a part”. Ao longo da dissertação, sempre que o idioma original for referenciado no rodapé, a citação corresponde a uma tradução pessoal.

1.2 Sobre a noção de *representação simbólica* na música

Foge ao âmbito desta pesquisa a enumeração e discussão das diversas acepções que o termo *símbolo* vem recebendo ao longo da história, inclusive no âmbito musical. Roland Barthes (1999, p. 44) já afirmara que a palavra “envelheceu um pouco”, e que houve um “deslizamento terminológico” em direção aos termos *signo*, ou ainda, *significação*. Em todo caso, a temática em torno da semiologia, ou semiótica, permanece. Conforme apontado por José Miguel Wisnik (2002, p. 82), a origem etimológica grega do termo *símbolo* quer dizer “aquele que joga unindo”, o que nos conduz a partilhar, independentemente da nomenclatura ou da corrente semiológica, as linhas gerais em torno do que chamamos de *representação simbólica* nesta pesquisa. Para isso, especificamos, a seguir, as diferenças conceituais aqui adotadas entre símbolo e signo. Em seguida, explicamos as soluções propostas para a análise dos grupos na difícil problemática entre a realidade e suas representações.

O signo é remissão de qualquer coisa a alguma outra coisa, acrescentando-se, para alguém (NATTIEZ, op. cit., p. 23). Além do mero aspecto físico, o contato dos seres humanos com o mundo exterior ocorre pelos signos²³. Estes contêm ou representam determinados sentidos, compartilhados culturalmente. Terry Eagleton (2005, p. 141) aponta com bastante lucidez as implicações paradoxais deste ato humano de conferir sentido:

O que é peculiar a respeito de uma criatura criadora de símbolos é que pertence à sua natureza transcender a si mesma. É o signo que abre aquela distância operativa entre nós mesmos e nossos arredores materiais e que nos permite transformá-los em história. Não apenas o signo, certamente, mas em primeiro lugar a forma como nossos corpos são moldados, capazes tanto de trabalho complexo como daquela comunicação que deve necessariamente sustentá-lo. A linguagem ajuda a nos libertar da prisão de nossos sentidos, ao mesmo tempo que nos abstrai nocivamente deles.

Entende-se o símbolo como um tipo de signo que concretiza sua remissão de um modo menos direto, idêntico ou similar ao objeto ao qual se refere: é um signo que evoca um outro signo ou signos, percebido por associações abstratas, sejam elas por afinidade, analogia, experiências psíquicas individuais ou convenção. Aliás, Chevalier (2006, p. XVIII) adverte-nos que, mais do que um signo qualquer, o símbolo “transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição. Está carregado de

²³ Conforme idéias de Mikhail Bakhtin, em obra assinada por seu colaborador, V. N. Volochínov (1986, p. 49). Na mesma obra, em outra passagem: “A significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro”. (id., p. 132)

afetividade e de dinamismo”. Assim, ao afirmar que a música contém uma função simbólica, queremos dizer que ela é capaz de nos conduzir a significados cuja natureza não se esgota apenas nos traços constitutivos da estrutura musical em si, enquanto matéria sonora organizada. As estruturas e os parâmetros sonoros da música podem se relacionar com outros objetos culturais, e até mesmo com sentimentos e estados de espírito humanos. Tais configurações simbólicas nem sempre são intencionais por parte do compositor ou dos intérpretes, e o sentido que se lhes atribui pode ser diferente entre culturas distintas, e também dentro de uma mesma cultura ao longo do tempo.

O conceito de *representação* é aqui entendido em concordância com a linha de estudos da história cultural, que busca compreender como a realidade social é construída ou pensada pelos indivíduos em diferentes lugares ou momentos históricos. De acordo com Roger Chartier (2002), um dos sentidos clássicos do termo *representação* seria a “imagem” construída de um objeto ausente, pela qual este objeto se faz ver, de forma que a imagem vale pelo objeto. A partir daí, o autor propõe enxergar o mundo social como uma luta de representações, donde a noção de *leitura* como processo de construção de sentidos (id., p. 23-24):

A problemática do *mundo como representação*, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. Daí, (...) o interesse manifestado pelo processo por intermédio do qual é historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação.

Não seria arriscado afirmar que este conceito pode se aplicar também aos “leitores” dos sons, e que por meio dele se possa afirmar a presença, no âmbito simbólico já especificado, do imaginário nordestino no trabalho dos grupos e compreender como eles constróem estas significações. A noção de *leitura*²⁴, assim adotada, evita explicações do tipo *causal* entre as estruturas musicais e outros fenômenos culturais. Esta preocupação parece perpassar também o pensamento de Blacking²⁵ (op. cit., p. 174), quando ele afirma:

A eficácia dos símbolos musicais depende tanto da ação humana e do contexto social quanto da estrutura dos símbolos em si. Eu questiono a idéia de que haja uma relação causal direta entre os sons da música e as respostas humanas a eles (...) Coisas não acontecem automaticamente com as pessoas porque os sons musicais chegam aos seus ouvidos: para os sons organizados afetarem os sentimentos e as ações das pessoas, elas devem

²⁴ Conforme apontado por Maria Manuela Galhardo, tradutora do livro citado de Chartier, em nota de apresentação, “o conceito-chave de leitura será para Chartier o que as relações de interdependência são para Norbert Elias e a noção de campo é para Bourdieu”. (id., p. 11)

²⁵ Na citada coletânea, em artigo intitulado *Reflections on the Effectiveness of Symbols*, publicado originalmente em 1985.

não apenas estarem predispostas a ouvi-los, como também precisam ter adquirido certos hábitos de assimilação sensorial.²⁶

Embora enfatize a autonomia dos indivíduos quanto ao fazer musical, em vez de adotar determinismos sócio-históricos redutores, Blacking, de certa forma, acaba compartilhando dessa visão quando se utiliza da analogia do espelho da arte que *reflete* os valores sociais, conforme citado na página 23.

Alguns pesquisadores discordam dessa analogia, apresentando argumentos, a nosso ver, mais pertinentes. Christopher Alan Waterman (1990, apud STOKES, 1997, p. 5) considera importante perceber na música, mais que um objeto simbólico fixado num momento histórico permeado de um contexto, mas percebê-la, e ao fazer musical, como agentes que interferem e interpenetram outras configurações sociais²⁷. Por seu turno, Vanda Freire (1994, p. 129) também critica essa explicação dos significados inerentes à música como simples reflexos da sociedade. Ela afirma que os significados são parte da existência e da realidade, e também possuem responsabilidade efetiva na construção da sociedade. Não se pode, portanto, considerar os signos sonoros e o imaginário a que se vinculam como pertencentes a planos distintos: a sociedade se exprime, também, por meio de signos sonoros musicais. Isso não implica que haja uma predeterminação do social, nem elimina novas possibilidades de significação, sejam elas referenciadas no presente ou no passado histórico, conforme explica a autora (id., *ibid.*):

Os signos utilizados na linguagem musical reportam-se à rede simbólica presente no momento histórico de sua elaboração, mas, também, os signos utilizados podem ser investidos de outras significações que não correspondem a esse mesmo momento histórico, assim como podem portar, residualmente, significados elaborados em momentos históricos outros, e que, portanto, estão sendo utilizados através de um processo de ressignificação.

Essa questão da música como reflexo da sociedade pode ser fruto de uma interpretação marxista que perdura, em certo sentido, uma visão determinista da infraestrutura (ou seja, da produção de mercadorias) sobre a superestrutura (ou seja, a produção simbólica). Tal visão de mundo entende que as relações econômicas de uma sociedade determinam as outras formas de sua organização e que a arte se configuraria, neste caso, em uma representação ideológica das tensões existentes nas relações sociais de produção. Seria,

²⁶ Tradução de: “The effectiveness of musical symbols depends as much on human agency and social context as on the structure of the symbols themselves. I question the idea that there is any direct causal relationship between the sounds of music and human responses to them (...) Things do not happen to people automatically because musical sounds reach their ears: if organized sounds are to affect people’s feelings and actions, people must not only be predisposed to listen to them, they must also have acquired certain habits of assimilating sensory experience”.

²⁷ Por exemplo, nos ambientes familiares, no trabalho, no lazer, nas relações de amizade, na religião, na guerra, na política, na morte, nos cuidados com a saúde física e mental etc.

portanto, um *reflexo* da “realidade” sócio-econômica e da vida cotidiana²⁸. Os signos e as representações simbólicas seriam, nessa perspectiva, explicados como desvios ou reflexos de um real, equivalente ao mundo social em transformação. Esta preocupação com a ideologia²⁹, explicando as conexões entre a arte e a estrutura social também leva a um outro problema, assim destacado por García Canclini (1980, p. 22):

Separar, dentro da obra, o conteúdo da forma, privilegiando o primeiro pela maior clareza com que exhibe os condicionamentos externos, e reduzir as diversas linguagens artísticas às “idéias” que se crêem encontrar nelas (fala-se de idéias musicais no mesmo sentido de idéias poéticas ou novelísticas, esquecendo-se as diferentes relações semânticas que cada arte estabelece com seus condicionamentos sociais, seus diversos sistemas de signos e técnicas de composição).

Por seu turno, as correntes sociológicas, históricas e musicológicas ligadas, de algum modo, ao pensamento hegeliano, também contribuíram para esta fragmentação dos aspectos material e “espiritual” do processo artístico, na medida em que tal pensamento dava maior ênfase à idéia da liberdade de criação intelectual ou estética, baseada na capacidade de invenção individual. A explicação do fenômeno artístico, neste caso, pode se dar pelas “influências” entre indivíduos com maior ou menor aptidão ou “dom”, não havendo, em geral, qualquer questionamento entre suas intenções e o resultado da obra.

Para conceber a representação simbólica que o Anima e o Syntagma fazem do Nordeste brasileiro, procura-se, nesta pesquisa, recusar tanto as concepções “metafísicas” ou “transcendentais” da liberdade absoluta humana, quanto as concepções deterministas limitadoras. Não se trata de uma interpretação “abstrata” de uma realidade “concreta”, a música como metáfora da sociedade. A este respeito, considera-se mais apropriado a perspectiva de uma “liberdade interdependente”, proposta de Norbert Elias para compreender a complexa rede de dependências recíprocas entre as ações individuais e a configuração do jogo social, conforme explica Chartier (op. cit., p. 102):

Contra uma concepção empobrecedora do “real” muitas vezes encontrada no meio dos historiadores, e que só tem em conta o concreto de existências individuais bem identificáveis, Elias propõe uma outra maneira de pensar, que considera de igual modo reais as relações, evidentemente invisíveis, que associam essas existências individuais, determinando assim a natureza da formação social em que elas se inscrevem.

A perspectiva etnomusicológica considera as obras musicais como *formas simbólicas*, não transcendentais, não “acabadas”, não desvinculadas do contexto histórico-

²⁸ Aliás, o próprio cotidiano dos indivíduos seria, de certo modo, condicionado às bases materiais e à estrutura econômica (modo de produção).

²⁹ Na acepção crítica do termo, conforme Marx e Engels no texto *A ideologia alemã*, significando uma *falsa consciência*, ou “efeito de ilusão ou alienação que se produz como mascaramento necessário à dominação de classe”. (AMORIM, 2004, p. 143)

cultural, e neste sentido se aproxima dos estudos antropológicos e sociológicos que problematizam os fenômenos culturais, dentre eles as obras de arte, os produtos midiáticos, os rituais, os gestos, as manifestações escritas e verbais etc, como modos de expressão social dos seres humanos. No caso particular desta pesquisa, a música dos grupos Anima e Syntagma é um tipo de forma simbólica, na acepção do termo colocada por John Thompson (2000, p. 34):

As formas simbólicas não subsistem num vácuo: elas são fenômenos sociais contextualizados, são produzidas, circulam e são recebidas dentro de condições sócio-históricas específicas que podem ser reconstruídas com a ajuda de métodos empíricos, observacionais e documentários.

1.3 Significados musicais: relações entre a dimensão autônoma e a dimensão contingente

É interessante observar que a universalidade pretendida pela ênfase da autonomia, fundamentada por argumentos racionalistas, com métodos pertinentes, está vinculada aos interesses comuns dos indivíduos que dela partilham ou mesmo que a elaboram. Blacking, por seu turno, reconhece um caráter não-referencial³⁰ da música em si, e afirma que é justamente esse caráter o que nos permite atribuir, de modo freqüentemente arbitrário, quantos significados e valores nos for possível imaginar. Sob este aspecto, Kramer (op. cit., p. 3-4) compartilha o pensamento de Blacking, quando exemplifica de forma bastante efetiva ainda a interação dual entre o caráter contingente e o autônomo na música:

Virtualmente, [a música] se mistura com qualquer coisa, palavras, imagens, movimento, narrativa, ação, inércia, comida, bebida, sexo, e morte. (...) Por outro lado, a música permanece inteiramente impassível diante das coisas com as quais ela se mistura, não importando o quanto elas possam guiar ou até coagir sua expressividade³¹.

Nattiez (op. cit., p. 30) divide a capacidade perceptiva do ordenamento sonoro musical em duas dimensões. A primeira seria de ordem sintática, fazendo uma analogia entre as notas e os fonemas lingüísticos, já que elas são as unidades que constituem as escalas, as

³⁰ Conforme se observa neste trecho do artigo *The Study of Musical Change*, publicado originalmente em 1977, e reimpresso na coletânea já citada: “In so far as music is in itself non-referential, almost any meaning or value can be assigned to it”. (BLACKING, op. cit., p. 151) De nossa parte, consideramos o uso do termo “não-referencial” pouco apropriado, por remeter a uma ausência de significado ou uma espécie de niilismo da música. Entende-se que, talvez, seja mais indicada a expressão “auto-referente”. Em todo caso, ambas as expressões acabam se aproximando, num sentido filosófico, conforme argumenta Piana (op. cit., p. 307): “[a música] fala de *nada*, ou simplesmente *não* fala. Mesmo assim, nestas negações existe a afirmação de todas as coisas *extremamente grandes* que ela faz transparecer justamente neste seu não-falar. A *ausência de sentido* deve ter como contrapeso o *excesso de sentido*, a insistência sobre uma noção de signo cuja relação indicativa se propõe desde o início como um enigma obscuro, mas que prepara o salto para a ênfase do sinal indecifrável”.

³¹ Tradução de: “[Music] mixes with virtually anything, words, images, movement, narrative, action, inaction, eating, drinking, sex, and death. (...) On the other hand, music remains entirely unaffected by the things with which it mixes, no matter how they may direct or even coerce its expressivity”.

formas, os perfis melódicos e harmônicos. Neste âmbito, o autor considera que o significado musical se “esvazia”, se “neutraliza” ou ainda que coincide com a própria forma. A outra dimensão seria a semântica, a capacidade da experiência humana musical dialogar com outras experiências culturais, sejam políticas, filosóficas, religiosas, lúdicas, dentre outras. Para Nattiez, a compreensão do significado da música, ou a semiologia musical, não pode se restringir aos objetivos dos métodos convencionais de análise, pois estes levam em conta somente as “remissões intrínsecas”. Afirma o autor (id., p. 30):

Para explicar plenamente o funcionamento semiológico de uma obra ou de uma prática musical, é preciso ir além das estruturas imanentes – recorrendo, no dizer de Molino à “análise do nível neutro” – e considerar as estratégias de criação que originaram tais estruturas (poiética) e as estratégias de percepção por elas desencadeadas (estésica).

Blacking³² (op. cit., p. 225) chega a mesma conclusão, apresentando um argumento diferente: “Assim, os signos não têm qualquer significado a menos que o significado seja compartilhado, de modo que os processos de compartilhamento tornam-se tão cruciais para a semiótica da música quanto o produto sonoro que proporciona o foco da análise”³³.

No entanto, Blacking, em artigo anterior³⁴, propõe que o pesquisador trate o objeto musical como “moralmente neutro”, que não avalie as mudanças da manifestação musical como boas ou más, mas apenas as observe, descrevendo-as e relacionando-as a outras mudanças sociais dos indivíduos que produzem, tocam e consomem determinada música³⁵. Ao propor essa “neutralidade” científica, na tentativa de evitar um posicionamento ideológico ou político do pesquisador, o autor acaba por reforçar a legitimação de um discurso aparentemente objetivo, da mesma forma que critica nos ditos formalistas ou estruturalistas, utilizando seus critérios “como armas nas lutas simbólicas pelo conhecimento e pelo reconhecimento”, conforme aponta Pierre Bourdieu (2000, p. 119-120) a respeito dos efeitos simbólicos exercidos pelo discurso científico.

Na classificação de Piana, as dimensões sintática e semântica da música são apresentadas, respectivamente, como dois componentes *de princípio*: um componente estruturalista e um simbolista. As figuras musicais se relacionam e se articulam entre si, e neste sentido se pode falar em pensamentos exclusivamente musicais. A posição formalista, que enfatiza a dimensão estruturalista em sua abordagem, tende a considerar prejudicial os

³² Em artigo já citado, *Music, Culture, and Experience*.

³³ Tradução de: “Thus the signs have no meaning until that meaning is shared, so that the processes of sharing become as crucial to the semiotics of music as the sonic product which provides the focus for analysis”.

³⁴ Referimo-nos ao também citado *The Study of Musical Change*.

³⁵ “Unless music in itself has more than the often arbitrary significance assigned to it by the social groups that perform it and listen to it, it must be treated as morally neutral, and musical change can be neither deplored nor welcomed: it can only be described and related to other changes in the society of the music-makers and consumers”. (id., p. 157)

aspectos simbólicos ou qualquer ligação sugestiva externa que venha a se corresponder com as articulações internas da música, como se aqueles aspectos atrapalhassem ou impedissem uma possível descoberta ontológica da obra musical. Porém, o aspecto simbólico também é uma “possibilidade originária da música”, posto que os sons, articulados naquelas configurações internas, constituem, eles mesmos, “dinamismos imaginativos latentes”. (op. cit., p. 326)

Assim, os elementos intrínsecos de uma obra musical, como em qualquer obra de arte, são dotados de uma sintaxe particular que confere à estrutura total da obra uma autonomia como objeto de valor em si. Isto não quer dizer que a música não possa conter uma significação no âmbito semântico nem que ela deva ser analisada isolada e independentemente de seu contexto. Em outras palavras, não se trata, portanto, de simplesmente reconhecer ou constatar as diferentes dimensões da música, mas de destacar e enfatizar essas dimensões, seus pesos e possibilidades: trata-se de perceber a música como uma experiência mediada socialmente (KRAMER, op. cit., p. 4), na tentativa de estabelecer uma interação entre as esferas autônoma e contingente³⁶. Para isso, Kramer propõe a seguinte solução: tomar a questão da autonomia musical como uma construção histórica. Assim, mantém-se o foco na dimensão semântica, de modo que nela se incluam os aspectos estruturais concernentes à dimensão sintática. Em vez de menosprezar a autonomia, leva-se-lhe em conta como um aspecto indispensável na teia de significados das práticas contingentes. Nattiez (op. cit., p. 31) propõe algo similar, quando diz que “não se trata de esquecer as estruturas, porém de se apoiar nelas ou as integrar em uma perspectiva que as ultrapasse”. A autonomia e a contingência podem ser consideradas formas de pesos equivalentes na abordagem musicológica, cada uma com suas especificidades, vantagens e desvantagens, porém, a interação entre elas encontra-se no seio das dinâmicas culturais, produzidas no âmbito contingente, o que implica, segundo Kramer (op. cit., p. 27), uma “dívida secreta” do aspecto autônomo em relação ao contingente: Cronos venceria, invariavelmente, portanto, Orfeu.

No que diz respeito à neutralidade do objeto musical, seja no sentido tomado por Molino e Nattiez, do nível neutro dos elementos internos musicais e suas combinações, seja no sentido relativista de Blacking que propõe uma isenção de julgamento aos signos musicais

³⁶ Piana (op. cit., p. 334) também concorda com esta posição, quando afirma: “são com certeza as formas de ser e as maneiras de pensar dos homens que determinam o *horizonte de motivos* que permite à imaginação musical começar o seu curso, colocando em movimento aquela *dialética* da qual nascem as suas obras. *Nenhum pensamento musical poderia nascer se não existissem outros pensamentos*. Por isso, será certamente errado sustentar que estes outros pensamentos não podem de modo algum penetrar no interior da peça musical, contribuindo para determinar o seu *sentido*”.

constituídos socialmente, é possível apresentar uma solução com base nas idéias de Bakhtin (apud AMORIM, 2004, p. 134) em relação à palavra, isto é, ao ato de enunciação³⁷:

As palavras da língua não são de ninguém, mas, ao mesmo tempo, só as ouvimos sob forma de enunciados individuais, só as lemos em obras individuais e elas possuem uma expressão que não é somente típica, mas também individualizada (segundo o gênero onde ela aparece) em função do contexto individual, não reproduzível do enunciado. (...) Podemos dizer que a palavra existe para o locutor sob três aspectos: enquanto *palavra neutra* da língua e que não pertence a ninguém, enquanto *palavra de outrem* pertencente aos outros e plena do eco dos enunciados dos outros, e, finalmente, *palavra sua*, pois na medida em que lido com esta palavra numa situação dada, com uma intenção discursiva, ela já está penetrada por minha expressão.

Bakhtin argumenta que a palavra seria um signo, ao mesmo tempo, neutro e dotado de maior ideologia³⁸. Ele destaca suas propriedades semióticas e suas implicações na comunicação humana do dia-a-dia, sua possibilidade de se encontrar interiorizada e difusa nos indivíduos, ou de estar presentificada em forma de ato consciente. Enfim, a palavra acompanha qualquer outro sistema de signos que constitui qualquer domínio ideológico, seja ele estético, religioso, científico, e também o domínio musical. Bakhtin enfatiza que cada domínio apresenta suas especificidades na elaboração e articulação de signos, símbolos e materiais, mas estes fenômenos não seriam totalmente inteligíveis sem a operação do discurso, sem a palavra, cujo sentido se determina – múltiplo ou uno – quantos forem os contextos possíveis. A unicidade da palavra encontra-se tanto na forma que tomam suas estruturas fonéticas como em cada significação particular a que ela remete. Sua multiplicidade encontra-se na capacidade de remeter a diversas significações em diversos contextos. Para ele, este problema da interação entre a unicidade e os aspectos polissêmicos da palavra pode ser resolvido pela dialética, assim como também é dialética a relação da palavra que atua nos diversos sistemas de signos. Desta forma, ele explica que a palavra não está acima dos outros signos ideológicos, inclusive os musicais, conforme a afirmação (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, op. cit., p. 38):

É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica. (...) Negar isso conduz ao racionalismo e ao simplismo mais grosseiros. Todavia, embora nenhum desses signos ideológicos seja substituível por palavras, cada um deles, ao mesmo tempo, se apóia nas palavras e é acompanhado por elas, exatamente como no caso do canto e de seu acompanhamento musical.

³⁷ Conforme Marília Amorim: “Quando Bakhtin fala de palavra (...) será preciso entendê-lo, a rigor, como palavra-enunciado”. (id., ibid.)

³⁸ O termo *ideologia* é utilizado por Bakhtin num sentido diferente daquele sentido marxista clássico. Designa simplesmente uma “visão de mundo”, um “ponto de vista”, de natureza social mas não necessariamente vinculado à luta de classes. (id., p. 143)

Dar ouvidos às palavras que acompanham o discurso musical, neste sentido bakhtiniano, coloca-se em perfeita sintonia com a posição de Blacking³⁹ (op. cit., p. 37), quando ele ressalta que o estudo do fenômeno musical não se restringe apenas ao estudo dos elementos internos da música, e também quando ele chama a atenção para a experiência cultural dos indivíduos na distinção entre, por exemplo, a música e o ruído, o caos e o equilíbrio, ou a dissonância e a consonância. Também em conformidade com Bakhtin, e complementando a argumentação, estão as idéias de Piana (op. cit., p. 321), que resumem a abordagem aqui pretendida em relação aos grupos Anima e Syntagma: “Se é possível levantar uma problemática do *sentido* com relação à música, ela não implica a sua suposta natureza linguística ou não linguística, mas sim a forma em que acontece o encontro entre a imaginação e o universo dos sons”.

A questão da polissemia da palavra conduz às construções dos significados musicais e à apreensão do discurso sonoro com base nas diferentes “vozes” participantes no fenômeno musical: compositores, intérpretes, ouvintes. Neste sentido, Blacking (op. cit., p. 224) também se aproxima de Bakhtin, quando afirma uma relativização do controle do significado das práticas musicais, tanto por parte dos intérpretes quanto dos ouvintes e destaca que a “gramática” musical dos primeiros, assim como suas experiências pessoais, podem ser tão importantes quanto a partitura, sendo esta apenas um guia aproximado que o intérprete toma como base para a performance⁴⁰. Certamente, os títulos das músicas, os textos dos encartes dos CDs, as declarações em veículos da imprensa e os discursos explicativos durante os concertos podem induzir significados, ou melhor, é possível que haja, de um lado, uma integração forjada entre os sons e os significados que as peças musicais, por si mesmas, não representem de forma alguma. Porém, de outro lado, é necessário reconhecer que a palavra, conforme insiste Piana (op. cit., p. 331), “pelas suas referências narrativas e descritivas e por meio dos seus ‘fantasmas’ retroage sobre os dinamismos imaginativos da composição sonora, conferindo-lhe os próprios contornos”.

Trata-se, portanto, mais uma vez, de analisar a música não de forma isolada, mas em conjunto com a palavra proposta, ou o resultado de sua escuta vinculado às convenções estabelecidas tanto no componente estrutural quanto no simbólico. Ao se tomar o objeto musical como *forma simbólica*, tal análise torna-se possível por implicar os aspectos de produção, circulação e recepção daquele objeto, que obedecem a certos códigos ou convenções interpretativos tanto de quem elabora a música quanto de quem a recebe. Estes códigos, mesmo que não sejam claros ou explícitos, estão ligados direta e implicitamente

³⁹ Em artigo intitulado *Expressing Human Experience through Music*, publicado originalmente em 1969.

⁴⁰ Artigo idem rodapé 7 (p. 23).

com situações práticas de convívio social, cujas configurações de sentidos encontram-se sempre abertas a possíveis modificações e até mesmo sanções por parte daqueles que delas compactuam. Se enfatizarmos o aspecto de transmissão cultural do objeto musical como *forma simbólica*, tem-se, de um lado, os meios técnicos empregados (discos, fotografias, partituras, textos publicados em mídias impressas, audiovisuais, eletrônicas etc.) que garantem determinados graus de fixação e reprodução material e simbólica; de outro, tem-se um aparato organizacional e estratégico dos grupos que torna possível desenvolver estas atividades culturais, bem como o desenrolar de suas repercussões junto ao público, à imprensa e ao mercado cultural. Além disso, a transmissão cultural implica um distanciamento espaço-temporal, que nos leva a examinar tanto a justaposição de contextos sociais quanto a extensão da acessibilidade e disponibilidade daquela música.

É importante ressaltar que o substrato material, por si só, é apenas dotado de propriedades com diferentes “mecanismos de estocagem de informação” (THOMPSON, op. cit., p. 222). A fixação e transmissão das formas simbólicas ocorre, de fato, em virtude de outros aspectos culturais, tais como a faculdade da memória, o estabelecimento de rotinas e das práticas ritualizadas. Estes aspectos, em conjunto com as diferentes relações hierárquicas que os integrantes mantêm com as instituições de poder, seja econômico, político ou cultural, também interferem nos graus de controle, por parte dos grupos, sobre o processo de transmissão cultural de suas músicas.

1.4 Realidades e representações: conflito ou confluência?

Deste modo, a ligação entre os elementos internos articulados das peças musicais aqui analisadas, dentro das práticas dos grupos Anima e Syntagma, e o imaginário sonoro com o qual eles dialogam, que aqui chamamos de sua *representação simbólica*, pode ser identificada se considerarmos um sentido e uma memória musical que se encontra além daquelas configurações puramente internas de combinações sonoras, que acompanham o evento da música no decorrer do tempo em que é executada ou ouvida. Posto que o imaginário sonoro encontra-se num grau diferente daquele da imaginação contida na criação das formas composicionais dos sons, é necessário tomar as peças musicais como estruturas semanticamente abertas. O modo como a imaginação criativa dos grupos, em suas interpretações, arranjos, e composições se relaciona com o imaginário sonoro de seus referenciais culturais e de seus públicos não é uma ficção, e não deslegitima o entendimento de suas músicas, pelo contrário. A relação entre as representações que os grupos fazem da cultura nordestina e a própria cultura nordestina, que, convencionalmente e de forma

displicente, se colocaria como o “real”, está definida, em primeiro lugar, a partir da própria concepção musical que os grupos apresentam daquele “real”, do modo como (re)constróem este universo utilizando aquele referencial externo. Essas construções obedecem a determinados modelos composicionais e contêm certas delimitações temáticas, passíveis de identificação. Deste modo, a cultura nordestina assume novos significados, deixando de ser um simples referencial do mundo exterior aos grupos, e se presentificando no ato consciente de criação musical, nos processos interpretativos e performáticos do fazer musical, e na historicidade da produção musical.

Umberto Eco (197-, p. 96) afirma que, com base num processo interpretativo adquirido pela tradição cultural, é possível conferir a determinado estilo ou obra uma carga semântica quase convencionalizada:

O mais das vezes, a eficácia semântica de tais mensagens [poéticas]⁴¹ é produzida justamente pelo valor de conhecimento que se costuma conferir ao sistema de relações contextuais. (...) Isso também acontece com os modos de formar musicais, que a tal ponto adquirem valor de referência precisa a situações ideológicas que podem ser usados com função semântica.

A maneira como esses valores de referência se constituem nos seres humanos não pode ser explicada de forma fragmentada, mas sim levando em conta um sistema complexo de comunicação humana, que envolve, dialeticamente, “uma experiência existencial e um saber constituído”, no dizer de Edgar Morin (1977, p. 77). Segundo o autor (2001, p. 25-26):

As nossas percepções estão sob controle, não apenas de constantes fisiológicas e psicológicas, mas, também, de variáveis culturais e históricas. A percepção visual é submetida a categorizações, conceitualizações, taxinomias, que influenciarão o reconhecimento e a identificação das cores, das formas, dos objetos. O conhecimento intelectual organiza-se em função de paradigmas que selecionam, hierarquizam, rejeitam as idéias e as informações, bem como em função de significações mitológicas e de projeções imaginárias. Assim se opera a “construção social da realidade” (digamos antes a co-construção social da realidade, visto que a realidade se constrói também a partir de dispositivos cerebrais), em que o real se substancializa e dissocia do irreal, em que se arquiteta a visão de mundo, em que se concretizam a verdade, o erro, a mentira.

Assim, a problemática da capacidade simbólica das músicas não deve ser negligenciada, pois ela é o cerne do entendimento das práticas destes grupos, seja na

⁴¹ Eco distingue a mensagem artística das demais categorias de mensagens comunicacionais, tomando como ponto de partida o conceito de função poética da linguagem, de Roman Jakobson. Para este autor, a comunicação da linguagem poética, ou a linguagem utilizada na literatura – e, para Eco, também nas artes visuais e musical – tem como foco principal a própria mensagem. Apesar disso, Eco reconhece a necessidade de se considerar uma obra de arte não de modo isolado, observando apenas seus aspectos formais internos, mas considerá-la dentro de um conjunto de relações, tais como a recepção do público e o contexto histórico-cultural no qual a obra se insere.

produção, circulação ou recepção de seus trabalhos musicais. Conforme se verá adiante, a questão é mais ampla do que uma simples associação de idéias musicais (modos, escalas, padrões rítmicos ou paráfrases melódicas) a convenções sociais historicamente fixadas. A questão é apresentar, no dizer de Piana (op. cit., p. 335), “a idéia de uma *memória do mundo* mergulhada profundamente nas ressonâncias dos sons e que atravessa, portanto, as operações que valorizam a imaginação”. Este mergulho tem o intuito de desvelar, nas significações da música destes grupos, um sentido ativo de construção cultural. Entendemos que a dimensão simbólica apresenta-se em confluência com as estruturas musicais e com o mundo social, em concordância com as idéias de Chevalier (op. cit., p. XXIII):

Reabilitar o valor do símbolo não é, de modo algum, professar um subjetivismo estético ou dogmático. Não se trata absolutamente de eliminar da obra de arte seus elementos intelectuais e suas qualidades de expressão direta e, muito menos, de privar os dogmas e a revelação de suas bases históricas. O símbolo permanece na história, não suprime a realidade, nem abole o signo. Acrescenta-lhes uma dimensão, o relevo, a *verticalidade*; estabelece, a partir deles: fato, objeto, sinal, relações extra-rationais, imaginativas, entre os níveis de existência e entre os mundos cósmico, humano, divino.

Com base nas idéias de Jacques Derrida, em *La Différance*, Marcel Cobussen⁴² explica que o real, destituído de suas representações, tornar-se-ia inapreensível ou apenas um ideal inatingível para os seres humanos. Donde o autor conclui que as representações devem, portanto, constituir-se no ponto de partida. Estas reflexões nos conduzem a questionar, inclusive, a suposta “realidade” que os grupos representam, o fato de que aquilo que se entende por *cultura nordestina* ou, mais especificamente, por música tipicamente nordestina, também é fruto de uma construção simbólica atrelada a um processo histórico de formação e valorização da cultura nacional, conforme se destaca no capítulo seguinte.

⁴² s/d (<http://www.cobussen.com/navbar/index.html>).

2 CULTURA NORDESTINA: AVALIAÇÃO, VALORIZAÇÃO E CONFLITOS

O problema da cultura nordestina na leitura dos grupos Anima e Syntagma nos coloca diante da temática da representação e da presentificação do *outro* na música. O tema da representação nos remete aos sujeitos integrantes dos grupos e seus discursos, ao processo criativo que perpassa suas atividades em conjunto (ou tarefas individuais para o conjunto), seja na elaboração de arranjos e composições, seja nos ensaios, gravações, apresentações etc. Enfim, o modo como os sujeitos vão construindo aquelas representações. O tema da presentificação, por seu turno, remete-nos aos objetos criados pelos grupos, suas obras musicais. Tomadas como objetos culturais, essas obras são portadoras de alteridade⁴³: portam significados particulares não apenas aos membros dos grupos, mas também ao público (os futuros *outros*) que ouve os discos ou vai aos recitais. Não são significados abstratos, mas *presentes* no processo de escuta⁴⁴.

De acordo com Marília Amorim (op. cit., p. 164): “O texto como *objeto cultural* coloca em cena diferentes enunciações, realizadas e realizáveis, através do tempo. O gênero escolhido ou tocado impõe ao escritor certas formas de representação do outro e presentifica toda alteridade capaz de habitá-lo”. [grifo meu] Pode-se afirmar o mesmo em relação à música e aos músicos. É possível traçar uma rede simbólica de representações do universo cultural nordestino na medida em que os grupos escolhem, só para citar alguns exemplos: compor e tocar um arranjo de um baião já popularizado; incluir versos e melodias de canções conhecidas da tradição oral; tocar composições inéditas utilizando instrumentos como a rabeça, de construção artesanal, feita por um construtor nordestino; tocar composições inéditas utilizando como referencial arquetípico o gênero incelença etc.

Os grupos Anima e Syntagma, em seu fazer musical, presentificam determinadas noções a respeito de um espaço – o Nordeste – que superam as fronteiras geográficas ou jurídico-políticas de uma região. Este “outro” que se faz objeto em seus discursos musicais,

⁴³ Tomamos como ponto de partida as seguintes reflexões de Marília Amorim (op. cit., p. 132-133): “Para além da representação que possa trazer um texto, existe um nível de alteridade que é constitutivo de todo enunciado (...). É que todo enunciado, que ele saiba ou não, responde a enunciados anteriores. O objeto de que se fala já foi falado antes. A palavra com que se fala já foi utilizada antes. E, de acordo com Bakhtin, ambos trazem sempre com eles suas respectivas memórias. A pluralidade de contextos de enunciação habita assim cada texto e suas vozes serão tanto mais audíveis quanto o permita a memória discursiva do leitor”.

⁴⁴ Estas idéias também apóiam-se no raciocínio desenvolvido por Amorim a respeito do *outro* no discurso científico, a partir do pensamento bakhtiniano, conforme apontado a seguir: “O termo representação remete ao sujeito que escreve, a um processo subjetivo mais ou menos consciente e que se marca no texto. O termo presentificação permite colocar a ênfase sobre a condição do objeto textual, ela é efeito de objeto. O objeto cultural circula entre os sujeitos que nele deixam suas marcas e é a circulação que produz efeitos de presença”. (id., p. 164)

constitui-se ao mesmo tempo em *leitura e enunciado*, e não se apresenta como um dado externo, considerado fixo, natural, óbvio, ou auto-evidente. É necessário problematizar a própria temática nordestina junto ao debate contemporâneo sobre identidade cultural, para compreendê-la na dimensão em que é explorada no trabalho musical dos grupos. Trata-se de manter um olhar crítico sobre a rede simbólica que institui o âmbito semântico do objeto musical, tomando-a como um conjunto de narrativas construídas culturalmente, como nos sugere Piana (op. cit., p. 19):

Um trecho musical é eminentemente um “objeto cultural” – a música é antes de mais nada uma práxis social que deve ser considerada na sua integração com a cultura a que ela pertence. Isso significa que a música traz consigo o peso de uma *tradição* que determina não só as modalidades da ação musical, mas obviamente também as modalidades da escuta.

A colocação de Piana, ao relacionar o componente estruturalista da música com o simbolista⁴⁵, insere uma discussão sobre as condições da prática musical, fazendo referência a dois conceitos-chave – cultura e tradição – que nos permitem pensar no significado da música em um contexto mais amplo. Assim, realiza-se uma reflexão sobre os “processos socialmente estruturados” (THOMPSON, op. cit., p. 182) que percorrem a idéia de Nordeste na trajetória de construção das identidades nacional e regional no Brasil. A música presentifica as questões culturais e atualiza a tradição, envolvendo-se, de forma dialética, em “processos complexos de valorização, avaliação e conflito”.(id., p. 23)

A seguir, são expostos alguns parâmetros do processo de valorização da cultura nordestina, ocorrido ao longo do século XX, com ênfase para a tradição que fomenta e para as identidades que são conectadas ao seu universo simbólico. Um processo cultural que continua sendo debatido, analisado, (re)criado, projetado e vivenciado na sociedade brasileira. Estes parâmetros, portanto, não devem ser tomados como uma proposta definitiva acerca da percepção sobre o Nordeste, menos ainda uma tentativa de descobrir o sentido verdadeiro da região. Antes, os parâmetros devem ser considerados como um caminho interpretativo, que destacam os aspectos fundamentais para se pensar a representação simbólica da região na atuação dos grupos. Conforme advertira Albuquerque (2001, p. 193):

Quando se toma o objeto Nordeste como tema de um trabalho, seja acadêmico, seja artístico, este não é um objeto neutro. Ele já traz em si imagens e enunciados que foram fruto de várias estratégias de poder que se cruzaram; de várias convenções que estão dadas, de uma ordenação consagrada historicamente. São configurações possíveis dentro daquele universo; são tipos e estereótipos construídos como essenciais.

⁴⁵ Conforme exposto no capítulo 1 (p. 30).

Pretende-se, a fim de compreender o Nordeste *presentificado* nas músicas do Anima e do Syntagma, perceber os diálogos de suas respectivas *leituras* daquele universo simbólico com outras leituras da região, especialmente as idéias ligadas ao Movimento Armorial (1970-1976), e aos pensamentos modernistas e pós-modernistas. Assim, desenvolve-se, neste capítulo, um percurso que situa a construção simbólica do Nordeste dentro de uma *agenda* temática da intelectualidade brasileira: são colocados em relevo alguns aspectos do pensamento de Sílvio Romero (identificado historicamente com a geração modernista de 1870), de Gilberto Freyre e da geração literária dos modernistas de 1930 (conhecidos como escritores *regionalistas*), e também dos modernistas ligados à Semana de 1922, com algumas distinções internas ao longo do movimento, especialmente entre a antropofagia de Oswald de Andrade e o projeto nacional de Mário de Andrade. Em seguida, destaca-se o pensamento de Ariano Suassuna e a concepção armorial de Nordeste, explicitando suas rupturas e continuidades em relação às idéias modernistas. Enfatizam-se as polêmicas em torno da formação de uma *consciência nacional*, deixando as propostas estético-musicais para o capítulo seguinte.

A análise desta *agenda* possibilita-nos traçar aspectos recorrentes naquelas configurações possíveis de que fala Albuquerque. Para se obter uma reflexão apropriada sobre a região, este autor propõe tomar o Nordeste não apenas como um recorte natural, político ou econômico, mas como uma construção imagético-discursiva, uma constelação de sentidos. (ALBUQUERQUE, op. cit., p. 307)

Além das configurações que se entrecruzam nas estratégias de poder, Albuquerque se refere aos tipos e estereótipos associados ao nordestino, formados no debate social, em discursos e práticas regionalistas que buscaram instituir uma verdade sobre a região e um espaço comum, onde as pessoas compartilhariam experiências econômicas, históricas, estéticas, políticas. A idéia de Nordeste foi sendo construída em torno deste “corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas”⁴⁶, que nos permite pensar a cultura da região como uma unidade, cujos vínculos são reconhecidos por repertórios de ações, gestos, modos de falar, costumes etc⁴⁷. que caracterizariam a identidade do nordestino. De conformidade com este autor (ALBUQUERQUE, op. cit., p. 22-23):

Esta formulação, Nordeste, dar-se-á a partir do agrupamento conceitual de uma série de experiências, erigidas como caracterizadoras deste espaço e de uma identidade regional. Essas experiências históricas serão agrupadas, fundadas num discurso teórico que pretende ser o conhecimento da região em sua essência, em seus traços definidores, sejam dos vencedores, sejam

⁴⁶ Conforme Morin (1977a, p. 15), sobre o conceito de *cultura*.

⁴⁷ Conforme Jean-Pierre Warnier (2000, p. 16), sobre o conceito de *identidade*.

dos vencidos, com fragmentos de memória de situações passadas, que são tomadas como prenunciadoras do momento que se vive, de ‘ápice da consciência regional’.

As *formas simbólicas*, em seus diversos meios de transmissão – cinema, rádio, jornais, programas de televisão, teatro, literatura, música etc. - também reforçam tais padrões imagéticos. Pode-se citar, por exemplo, sobre os tipos e estereótipos associados ao nordestino: os retirantes, os cantadores, os cangaceiros, os profetas, os coronéis, os beatos. Em relação às imagens e aos enunciados acerca do Nordeste, pode-se destacar:

- ambiente rural, próximo à natureza, pré-capitalista, artesanal, arcaico, atrasado;
- espaço afetivo, da saudade, preso no passado, lugar da memória, da infância;
- espaço do sertão, da seca, da miséria humana, da valentia e da resignação;
- paisagem sonora modal, pré-clássica;
- espaço conservador, guardião da tradição, do folclore, da sabedoria popular;
- espaço fantástico, mágico, sobrenatural, de religiosidade mística;
- portador de uma cultura autêntica, dionisíaca, primitivista, de gente simples, ingênua, espontânea.

Não se pretende questionar a veracidade ou a falsidade destas construções⁴⁸, mas compreender a dinâmica produtiva que as tornaram hegemônicas, que atravessam e alimentam o imaginário de dentro e de fora da região, seja no pensamento intelectual, seja no senso comum. Tal compreensão leva-nos a perceber as narrativas sobre a região, que permanecem no universo simbólico até os dias atuais, servindo como referenciais importantes para a produção musical dos grupos. Também não se considera oportuno colocar aquelas imagens e enunciados como emblemas de uma classe dominante vitoriosa nas lutas simbólicas. Como observa Albuquerque (id., p. 312), a construção simbólica do Nordeste ultrapassa uma simples perspectiva classista: “estas imagens e textos alcançaram tal nível de consenso e foram agenciadas pelos mais diferentes grupos, que se tornaram ‘verdades regionais’ ”. Entende-se que a identidade cultural nordestina é construída com o “agrupamento” de determinadas imagens e enunciados do antigo Norte, em relação às novas configurações sociais republicanas que faziam do Sul, principalmente São Paulo, o pólo dominante da nação, na virada do século XIX para o XX. Reagindo à perda de importância

⁴⁸ É válido observar, inclusive, que uma outra construção simbólica sobre o Nordeste começa a ter destaque a partir da década de 1970, a idéia de uma região paradisíaca, com belas praias e pessoas de espírito alegre, festeiro. Tal universo é vivenciado nos eventos de *carnavais fora de época*, conhecidos como *micaretas*, e presentificado nas músicas de *samba-reggae* e outras hibridações rítmicas, comercialmente denominadas de *axé music*. Esta noção intensificou-se sobretudo nos anos 90, com forte investimento empresarial e dos governos estaduais no setor de Turismo, acompanhados pela indústria do entretenimento.

econômica e política, o Nordeste – a parte “seca” do Norte - apegava-se às tradições, e reforçava seu significado no cenário nacional. (CARVALHO, 2005, p. 18)

2.1 Norte *versus* Sul: do conflito à invenção

Incorporando algumas reflexões contemporâneas sobre *identidade* na discussão da cultura nordestina, toma-se como ponto de partida a idéia de “extraposição” cultural, de Bakhtin (apud MACHADO, 2003, p. 28), segundo a qual “a cultura alheia só se manifesta mais completa e profundamente aos olhos de outra cultura”. Diante dessa perspectiva, pode-se perceber que, na construção simbólica das identidades, estas noções estigmatizadas servem tanto para reforçar o vínculo regional dos nordestinos quanto para se fazer notar o regionalismo do pólo dominante, que vai se formando, mesmo com a presença tão diversificada de imigrantes, a partir da defesa contra esse “sentimento antipaulista”, consoante destacara Amadeu Amaral⁴⁹ (1875-1929) em artigo jornalístico, já em 1920.

Essa necessidade da perspectiva do *outro* nos remete à releitura lacaniana a respeito do pensamento de Freud sobre a formação parcial, gradual, árdua e complexa da idéia do eu inteiro e unificado na auto-imagem da criança. Lacan denomina de *fase do espelho* esta época em que a criança ainda não consegue se imaginar como uma pessoa inteira ao se olhar no espelho ou em relação ao olhar dos outros que lhe cercam. É o que explica Stuart Hall (2000, p. 37-38):

A formação do eu no ‘olhar’ do outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual. (...) Embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e ‘resolvida’, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma ‘pessoa’ unificada que ele formou na fase do espelho.

Na concepção deste autor, o mesmo raciocínio que nos leva, no nível psicanalítico, a buscar esta identidade ao longo da vida, como sujeitos - projetando um significado unificado para os nossos eus divididos, dialogando com a percepção que os *outros* (que o mundo ao nosso redor) fazem de nós -, pode ser levado em conta na formação das culturas nacionais nas sociedades modernas. Embora sejam representadas como uma comunidade inteira, unificada, “elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural”. (id., p. 61-62) Neste sentido, o conflito Norte-Sul, que serviu de base para a construção simbólica do

⁴⁹ Apud Albuquerque, op. cit, p. 106.

Nordeste, também se confunde com a luta pela legitimidade de discursos e mitos de origem para a construção simbólica da própria nação. O Nordeste, como “identidade espacial”, para utilizar a expressão de Albuquerque (op. cit., p. 22), existe *pelo* reconhecimento do *Sul* e *para* o reconhecimento do *Sul*. De acordo com o autor (id., p. 101):

A instituição sociológica e histórica do Nordeste não é feita apenas por seus intelectuais, não nasce apenas de um discurso sobre si, mas se elabora a partir de um discurso sobre e do seu outro, o Sul. O Nordeste é uma invenção não apenas nortista, mas, em grande parte, uma invenção do Sul, de seus intelectuais que discutiam com os intelectuais nortistas a hegemonia no interior do discurso histórico e sociológico.

Os tipos, estereótipos, imagens e enunciados do Nordeste, que nos permitem falar de uma cultura regional, não se formam pela coesão harmônica de vozes em torno de uma idéia, mas surgem em processos de negociação, confrontos, observações, aprendizados e projeções em relação ao *outro* sulista. Tais aspectos culturais ligados ao Nordeste poderiam ser facilmente desconstruídos, ao constatarmos que: fenômenos como o cangaço e o messianismo também ocorreram em outras regiões do país; geograficamente, o espaço do sertão não se resume apenas ao Nordeste; as práticas e poderes das oligarquias não foram exclusividade dos coronéis nordestinos; o êxodo rural e as migrações em busca de melhores condições de trabalho e de vida não foram ou não são um drama sofrido unicamente pelos retirantes das secas nordestinas; os saberes populares e todas as manifestações que se referem à tradição oral, inclusive o uso do modalismo nas práticas musicais, podem ser encontradas também em outras partes do espaço nacional; além disso, o fenômeno urbano também se deu em várias cidades nordestinas⁵⁰, muitas delas voltadas ao comércio e com características cosmopolitas desde os tempos coloniais; e assim por diante. Como explicar a valorização daqueles aspectos associados ao universo simbólico nordestino, que acabaram se instituindo como elementos de verdadeira *consciência regional*?

Para Albuquerque (id., p. 49), essa escolha não é casual, e também não se dá pela iniciativa individual ou de um pequeno grupo privilegiado, mas sim:

dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na sua relação com outras regiões. (...) O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país, e é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de ‘verdades’ sobre este espaço.

Esta sensibilidade é impulsionada pelo modelo cultural que a região adquire para se constituir e se legitimar como unidade, em torno da criação de autocaracterísticas e da

⁵⁰ Vale ressaltar que as capitais da região, excetuando-se Teresina-PI, localizam-se no litoral.

percepção de uma consciência particular, que se constrói na dialética entre o ponto de vista dos próprios nordestinos – ou seja, no seu mito de origem – e a visão externa do *Sul/ São Paulo*⁵¹, que interage como modelo dominante. Conforme comentário de Eagleton (op. cit., p. 59):

Pessoas que pertencem ao mesmo lugar, profissão ou geração nem por isso constituem uma cultura; elas o fazem somente quando começam a compartilhar modos de falar, saber comum, modos de proceder, sistemas de valor, uma auto-imagem coletiva. (...) Um modo característico de ver o mundo, mas não necessariamente um modo de ver singular.

Desta forma, entende-se que aquelas imagens e discursos se tornaram *característicos* do Nordeste, embora não *exclusivos* da região. Sob este ângulo, a *cultura nordestina* não designaria propriamente um modo de vida específico daquela região, mas se tornaria uma espécie de modelo, que acaba exercendo um controle simbólico sobre o que se imagina, criando um conjunto de expectativas sobre seu povo. Quanto a este, ainda sob essa perspectiva de cultura unificada, também lhe serve como identificação de suas condições sociais, tomando como referência a de outros nordestinos, no presente ou no passado. Certas crenças são reconhecidas e compartilhadas, além de consentidas de modo positivo no âmbito regional e também externamente a ele. Por outro lado, se “isolamos” o Nordeste de sua posição nas estratégias de poder no país, é possível perceber que, internamente, a cultura nordestina é bastante heterogênea: “existe uma realidade múltipla de vidas, histórias, práticas e costumes no que hoje chamamos Nordeste. É o apagamento desta multiplicidade, no entanto, que permitiu se pensar esta unidade imagético-discursiva”. (ALBUQUERQUE, op. cit., p. 66)

O discurso e a prática regionalistas, que procuraram caracterizar o Nordeste com aqueles traços culturais, vão se formando no debate social, entre o que se quer mostrar e o que se vê. Pierre Bourdieu (2000, p. 116) salienta esse aspecto em sua reflexão crítica sobre a idéia de região:

O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora. O acto de categorização, quando consegue fazer-se reconhecer ou quando é exercido por uma autoridade reconhecida, exerce poder por si: as categorias ‘étnicas’ ou ‘regionais’, como as categorias de parentesco, instituem uma realidade usando poder de *revelação* e de *construção* exercido pela *objetivação no discurso*.

⁵¹ O homem do Sul confundia-se, por vezes, com a noção de *paulista*, ainda no início do século XX. Euclides da Cunha assim o descreve, em trecho do romance *Os Sertões* (1902): “O *paulista* – e a significação histórica deste nome abrange os filhos do Rio de Janeiro, Minas, S. Paulo e regiões do Sul – erigiu-se como um tipo autônomo, aventureiro, rebelde, libérrimo, com a feição perfeita de um dominador da terra” (...). (CUNHA, 1998, p. 88)

Albuquerque destaca, em sua pesquisa, que aquelas versões acerca do Nordeste vieram sendo repetidas, não de forma homogênea, mas por meio de conflitos discursivos, em contextos variados, nas lutas simbólicas pela legitimação cultural⁵² de um espaço imbuído de tradição que, historicamente, entretanto, construiu-se como unidade apenas por volta de 1920. A partir daí, evidenciam-se os centros “promotores” deste debate: Recife, Rio de Janeiro e São Paulo.

Nessa época, as fronteiras culturais ainda não se delimitavam precisamente entre o Norte e o Nordeste, as noções confundiam-se, equiparavam-se. No Congresso Nacional, as bancadas do Bloco do Norte uniam forças e discutiam os interesses comuns. Institucionalmente, o termo Nordeste é utilizado a partir de 1919 pela Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), órgão criado pelo governo para combater o problema das estiagens daquela parte do Norte. No ano seguinte, as elites econômicas da região se reúnem no Congresso de Produtores de Açúcar, para discutir soluções conjuntas diante da situação desprivilegiada por que passavam em relação aos produtores de café. Eles também se identificaram no combate ao cangaço e às revoltas messiânicas, além dos problemas da seca. Albuquerque (op. cit., p. 70-71) observa a importância deste encontro para realçar o conflito cultural instalado:

Os promotores deste Congresso buscam unificar seus discursos e falam em nome de um espaço único, sob o signo da discriminação e da vitimização⁵³. Esboça-se todo o eixo de confronto entre Nordeste e São Paulo que vai direcionar as discussões, a partir daí, em torno da questão da nação, da região e da identidade nacional.

Por seu turno, os filhos daqueles donos de terras que iam perdendo prestígio e poder no cenário nacional sedimentavam uma tradição intelectual que discutia esses conflitos regionais no ambiente acadêmico, posto que a maior parte daquela geração ia para Recife a fim de estudar na Faculdade de Direito ou no Seminário de Olinda. O debate também era fomentado pelo *Diário de Pernambuco*, que vai se constituir no principal veículo disseminador da idéia de uma cultura regional nordestina. Albuquerque (id. p. 72) destaca a publicação, em 1925, do *Livro do Nordeste*, em comemoração ao centenário daquele jornal, como “a primeira tentativa de dar ao recorte espacial Nordeste, mais do que uma definição

⁵² Especialmente na formação da identidade brasileira, segundo os discursos em torno da cultura nacional-popular, entre as décadas de 1920 e 1960.

⁵³ O autor destaca que a idéia de “espaço-vítima” seria incorporada por setores da crítica marxista brasileira, sem que se questionasse seu aspecto forjado nas intenções das oligarquias em manter benesses econômicas e políticas. Para Albuquerque, o discurso-denúncia da realidade nordestina, de autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, e posteriormente, João Cabral de Melo Neto, a produção do Cinema Novo, dentre outros, inverte a problemática a favor do povo-proletário, mas acaba reforçando as mesmas imagens e enunciados em torno da seca, por exemplo. Tal perspectiva, no entanto, percebia o espaço nordestino como o mais emblemático da dominação de classes no país, por isso mesmo tornava-se o melhor lugar para iniciar um projeto revolucionário na sociedade brasileira.

geográfica, natural, econômica ou política”, mas sobretudo “um conteúdo cultural e artístico, com o resgate do que seriam as suas tradições, a sua memória, a sua história”.

Neste sentido, e com base na repetição daquelas práticas discursivas, é possível pensar o Nordeste como uma tradição cultural *inventada* recentemente⁵⁴. Na acepção de Eric Hobsbawm (2002, p. 10), independente de serem inventadas ou não, as tradições são regidas pelo princípio da invariabilidade, isto é, as pessoas as tomam como práticas fixadas num passado, seja este real ou forjado, que permanecem no presente, numa relação de continuidade. Seu risco é posto em questão diante de novas configurações sociais, quando a necessidade e importância de sua manutenção são levantados em discursos de respeito e preservação. Este imaginário fixo é percebido como um legado transmitido entre as gerações, por discursos ou ações, operacionalizados pelas dinâmicas culturais, ou, nos termos de Hobsbawm (id. *ibid.*), pelos “costumes”:

O ‘costume’, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história.

Albuquerque (op. cit., p. 42) salienta que a própria idéia do *costume* serve de elemento diferencial, para se imaginar e se falar do *outro*, elegendo certas práticas como *típicas* e generalizando os modos de vida das regiões:

Inventa-se o paulista ou o nordestino, por exemplo, atentando para as diferenças entre o espaço do sujeito do discurso e o que ele está visitando, ao qual, quase sempre, se impõe uma imagem e um texto homogêneo, não atentando para suas diferenças internas. Muitas vezes o que se descreve são aspectos, costumes encontrados em um Estado ou uma área que são apresentados e descritos como ‘costumes do Norte ou do Nordeste’ ou ‘costumes de São Paulo’.

Associa-se ao espaço nordestino o lugar das práticas tradicionais, existentes há longo tempo, enquanto São Paulo seria o lugar do desenvolvimento, do progresso. Historicamente, busca-se definir a singularidade do território regional, atribuindo uma continuidade das ações do presente em relação a um passado determinado. O momento efervescente de debates culturais do *Diário de Pernambuco*, dos intelectuais em torno da Faculdade de Direito⁵⁵, busca recuperar uma historicidade de lutas da região, como os efeitos da invasão holandesa, a Insurreição Pernambucana (1645-1648), a Revolução Pernambucana (1817), a Confederação do Equador (1824), e a Revolta Praieira (1848).

⁵⁴ Conforme a tese de Albuquerque, op. cit..

⁵⁵ Aventando a própria tradição da instituição, criada em 1845, mas “herdeira” da mudança do Curso Jurídico de Olinda, fundado em 1827, para uma faculdade em Recife.

Albuquerque (id., p. 75) afirma que estes argumentos históricos reforçam a legitimação do recorte regional nordestino:

Olha-se para o passado e alinha-se uma série de fatos, para demonstrar que a identidade regional já estava lá. Passa-se a falar de história do Nordeste, desde o século XVI, lançando para trás uma problemática regional e um recorte espacial, dado ao saber só no início do século XX.

Além disso, a condição geográfica também se somava nessa construção simbólica como forte argumento *natural*, como aponta o mesmo autor (id., p. 121):

O fato de a seca ser um fenômeno que ocorria secularmente na área era fundamental para se instituir a região como um espaço também portador de uma história secular. Se as secas sempre existiram, o Nordeste, 'terra das secas', também sempre estivera lá. Ela era a garantia da continuidade e da eternidade deste espaço regional, mesmo que fosse na desgraça e na miséria.

Em vez de se contrapor, esta interpretação do Nordeste como invenção reforça o entendimento da força da identidade cultural que se formou, na mesma época em que se firmavam os processos de industrialização e desenvolvimento capitalista na sociedade brasileira. A partir desta questão, o autor (id., p. 158-159) ressalta sua tese:

Como uma 'região' cada vez mais subordinada política e economicamente, com uma população que migra com constância dentro e para fora da região, portanto sofrendo sucessivos processos de desenraizamento cultural, conseguiu 'preservar as suas raízes, as suas tradições culturais'? Isto se deve exatamente ao fato de a 'cultura nordestina' ser uma invenção recente, assim como o Nordeste, fruto em grande parte deste próprio desenraizamento. Esse espaço e essa cultura da memória, do passado, não são apenas evocação, mas principalmente, criação de um espaço imaginado e de tradições feitas em contraponto à realidade urbana e sulista, enfrentada pelos migrantes. A migração reforça a identidade com este espaço e possibilita a invenção desta 'cultura'.

Desta maneira, a idéia dessa cultura nordestina torna-se “crítica de uma forma de vida dominante por parte de uma forma de vida periférica” (EAGLETON, op. cit., p. 68), sendo formada como resistência às forças massificadoras do capitalismo industrial, valorizando suas expressões locais em contraponto com a mundialização da cultura, e também com a burocracia centralizadora do poder nacional. Aos poucos, a cultura nortista se inventava como antítese da cultura paulista, gerando rejeição, estranhamento, curiosidade. O *Norte* era o *outro*, o *diferente*: “o 'Norte' é o exemplo do que o 'Sul' não deveria ser. É o modelo contra o qual se elabora 'a imagem civilizada do Sul'”. (ALBUQUERQUE, op. cit., p. 61) Este autor (id., p. 314) sintetiza a questão da seguinte maneira:

O que se chama hoje de 'cultura nordestina' é um complexo cultural, historicamente datável. É fruto de uma criação político-cultural, que tende a diluir as próprias diversidades e heterogeneidades existentes neste espaço, em nome da defesa 'de seus interesses e de sua cultura' regionais, contra o processo de diluição no nacional ou no internacional.

2.2 Norte *mais* Sul: o drama dos irmãos

Por outro lado, a idéia de unidade nacional também inspirava um olhar *fraterno* para o Norte, especialmente na problemática da seca, que, sem dúvida, representou a imagem e o enunciado mais significativo a respeito da região para o Sul do país, quando a imprensa e os políticos teciam um discurso de solidariedade e organizavam campanhas para ajudar os *flagelados* da seca. Aproveitando-se destas soluções assistencialistas, as oligarquias nordestinas enfatizavam um discurso que transferia a culpa dos problemas sociais e das más condições de vida do povo nordestino, exclusivamente para a seca, desviando a atenção de suas próprias responsabilidades na exploração da mão-de-obra, na manutenção dos privilégios etc.

Os mesmos pontos que se colocam para definir o espaço da região podem ser utilizados para reforçar a idéia de *nação brasileira*, que justifica o discurso conciliador no caso das problemáticas que são levantadas pelas elites nordestinas – seca, cangaço, messianismo. Hall (op. cit., p. 59) explica esta noção de fraternidade entre as regiões, unidas apesar das diferenças, do seguinte modo:

Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. (...) Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural.

No prefácio do seu romance *O Cabeleira*, Franklin Távora (s/d, p. 4-5) disserta sobre algumas das peculiaridades do conflito Norte-Sul, em sua perspectiva de *nortista*, habitando, porém, no Rio de Janeiro. Eis alguns trechos de suas reflexões, escritas em forma de carta, datada de 1876 e destinada ao editor em Genebra:

As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.

A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro.

A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão.

(...)

Quando, pois, está o Sul em tão favoráveis condições, que até conta entre os primeiros luminares das suas letras este distinto cearense, têm os escritores do Norte que verdadeiramente estimam seu torrão, o dever de levantar ainda com luta e esforços os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas

lendas, sua poesia máscula, nova, vívida e louçã tão ignorada no próprio templo onde se sagram as reputações, assim literárias, como políticas, que se enviam às províncias.

Não vai nisto, meu amigo, um baixo sentimento de rivalidade que não aninho em meu coração brasileiro. Proclamo uma verdade irrecusável. Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o do outro. Cada um tem suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política.

O tom conciliatório do discurso regional no texto do escritor naturalista, que busca harmonizar as diferenças nacionais, não pode mais se sustentar com a própria crise do paradigma naturalista, a partir da modernização da sociedade brasileira, que o questionou em diversos aspectos. Conforme se observa pelas colocações de Franklin Távora, o pensamento regionalista já existia, tendo se configurado em certa medida desde a Independência do país. Entretanto, os novos rumos que possibilitaram o fortalecimento deste discurso se concretizaram apenas com o paradigma modernista, com seu novo modo de pensar a nação e o povo (ALBUQUERQUE, op. cit., p. 48):

Diante da crescente pressão para se conhecer a nação, formá-la, integrá-la, os diversos discursos regionais chocam-se, na tentativa de fazer com que os costumes, as crenças, as relações sociais, as práticas sociais de cada região que se institui neste momento, pudessem representar o modelo a ser generalizado para o restante do país, o que significava a generalização de sua hegemonia.

A disputa destes modelos resultou na idealização de mitos de origem que enfatizassem a mestiçagem do povo brasileiro e do discurso nacional-popular, que incluía o povo como valor simbólico, um povo misturado, abstrato, essencial para a formação de um sentimento nacional que conseguisse unir as diferenças e fornecer um sentido a esta “comunidade imaginada”, na expressão de Benedict Anderson (1989, p. 14). A modernidade brasileira tem como cerne essa redefinição cultural e estética a partir da consciência do elemento popular, da procura da identidade nacional neste *outro* que seria, ao mesmo tempo, *outro* e *si mesmo*. Este paradoxo perpassa todas as correntes modernistas e, mais tarde, torna-se o próprio tema de reflexão ou crítica, no pensamento pós-modernista.

Alguns autores nos foram úteis ao entendimento do emprego do adjetivo *modernista*⁵⁶ em um sentido mais amplo, evitando reduzi-lo, nesta análise, ao uso que o associa às idéias e valores estéticos e culturais propagados pela Semana de Arte Moderna de

⁵⁶ Garcia Canclini (2003, p. 23) adota em *Culturas Híbridas* a distinção - com base na leitura de diversos autores, dos quais cita Habermas e Berman - que também utilizamos neste trabalho: o uso do termo *modernidade* se refere à “etapa histórica”; *modernização*, ao “processo socioeconômico que vai construindo a modernidade”; e os *modernismos*, no plural, seriam “os projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico”. Enquanto o termo modernização leva-nos a considerar a expansão do capitalismo, o desenvolvimento industrial, científico e tecnológico, o surgimento do Estado-nação moderno, o modernismo nos remete aos movimentos de artistas e intelectuais, e às mudanças estéticas e culturais que eles suscitaram.

1922, e a partir dela. Conforme Francisco Foot Hardman (1992, p. 290), essa redução - assim como aquela que reduz a idéia de *modernidade* e de *modernização* aos sentidos político-ideológicos que vinculam esses termos a ações desenvolvimentistas do Estado a partir de 1930 no Brasil – traz efeitos “paralelos e nocivos”, enumerados pelo autor da seguinte forma:

a) expulsão de amplo e multifacetado universo sociocultural, político, regional que não se enquadrava nos cânones de 1922, em se tratando, embora, de processos intrínsecos aos avatares da modernidade; b) redução das relações internacionais na cultura brasileira a eventuais contatos entre artistas brasileiros e movimentos estéticos europeus, quando, na verdade, o internacionalismo e o simultaneísmo espaço-temporal já se tinham configurado como experiências arraigadas na vida cotidiana do país; c) definição esteticista para o sentido próprio de modernismo, abandonando-se, com isso, outras dimensões políticas, sociais, filosóficas e culturais decisivas à percepção das temporalidades em choque que põem em movimento e fazem alterar os significados da oposição antigo/moderno muito antes de 1922.

A chave para o entendimento da idéia de Nordeste inventado a partir da década de 1920 encontra-se na oposição antigo/moderno, que se evidenciou no debate com o movimento modernista de 1922, mas se configurou no surgimento do paradigma modernista de forma mais ampla e anterior⁵⁷, desde os conflitos entre Norte e Sul diante da nova realidade social. De acordo com Foot Hardman (id., p. 293):

O drama da modernidade constitui-se precisamente no choque que interrompe o fluxo da experiência tradicional, na destruição sistemática desses espaço-tempos insulados, no esquecimento produzido pelo desencontro de linguagens, na lógica desestruturante das identidades comunitárias, na violência como apanágio legal do Estado.

Pode-se observar, claramente, a diferença entre o entendimento “pacífico” de Franklin Távora e a militância presente no conteúdo do *Livro do Nordeste*, que prenuncia o discurso alarmista que tomará conta, no ano seguinte, do Congresso Regionalista do Recife (1926), segundo o qual era preciso “salvar o ‘espírito nordestino’ da destruição lenta, mas inevitável, que ameaçava o Rio de Janeiro e São Paulo”, da influência estrangeira e do cosmopolitismo que “destruía o ‘espírito’ paulista e carioca”, pondo em risco a cultura nacional⁵⁸. Embora se construísse em outro “tom”, a visão da condição privilegiada do Sul já estava presente no escritor, bem como a ligação do Norte com um espaço de *autenticidade* cultural, por seu isolamento, e a necessidade de se fazer conhecer, de tematizar e por em evidência os “nobres foros dessa grande região” para o seu irmão sulista.

⁵⁷ Conforme observa Alberto Schneider (2005, p. 198): “De certo modo a intelectualidade brasileira posterior ao modernismo tendeu a acatar a premissa dos próprios modernistas de que eles estavam criando uma imagem inteiramente nova do país, o que bloqueou a percepção do quanto esses autores recolheram da tradição intelectual herdada do século XIX”.

⁵⁸ Conforme Albuquerque, op. cit., p. 72-73.

Alberto Schneider (2005, p. 15) chama a atenção para a importância dos textos produzidos no debate intelectual, também de escritores e outros artistas, no caso brasileiro, no qual, embora houvesse um Estado republicano proclamado, não predominava um “sentimento nacional”, menos ainda uma consciência do que seria a cultura que caracterizava esta nação. Se a disputa pela hegemonia econômica e política não foi bem sucedida, a forte assimetria que constituiu a modernização no Brasil, em benefício do Sul, resultou em lutas no plano simbólico e cultural que fizeram do Nordeste, no dizer de Albuquerque (op. cit., p. 306), “a elaboração regional mais sofisticada do país”. Sob essa perspectiva, o autor considera o Nordeste um “filho reacionário” da nação moderna brasileira, uma “região que se gesta em relação à questão da nação, da identidade nacional; questões que se cruzarão, permanentemente, mas sempre de maneira nova”.

O paradigma modernista traz um olhar renovado para a questão regional, que contesta a visão naturalista da sociedade. Segundo esta visão, a inferioridade do Norte respaldava-se “cientificamente” nas características do clima seco e da raça mestiça, e o progresso seria inviável se o Estado não tomasse providências no sentido de modernizar e *embranquecer* a região. O Sul, ao contrário, desenvolvia-se rapidamente, porque tanto o seu clima como a raça eram superiores, posto que recebia maior contingente de imigrantes europeus. Era *natural*. Com uma estrutura social presa no passado, mantida desde os tempos coloniais, o Norte “atrasava” o Brasil, enquanto o Sul levava-o para o futuro, para o mundo industrial e moderno do século XX. O discurso da vitimização, produzido pelas elites do bloco nortista, somou-se aos problemas de que estes reclamavam – das secas, do cangaço e do messianismo -, como um elemento de constatação desta sociedade arcaica, com mentalidade conservadora tanto no barbarismo de sua população mais simples quanto nos interesses que moviam os conchavos políticos das elites locais. Por sua vez, estas elites ressaltavam sabiamente, nas lutas simbólicas internas, o “inimigo” externo comum contra o qual a identidade regional deveria se fortalecer, desviando os alvos das revoltas populares da exploração local para uma revolta conjunta contra o “espírito” modernista que ameaçava suas tradições, espírito personificado no Sul. No movimento de 1930, a aliança regional fortaleceu a manutenção de cargos políticos e benefícios concedidos por um “pacto de poder” contra os paulistas, embora o Estado Novo viesse a acirrar ainda mais a posição de inferioridade do Nordeste, com sua política nacionalista de modernização e desenvolvimento industrial. Albuquerque (id., p. 104) define esta cisão Norte/ Sul em termos psicológicos, evidenciando certas representações simbólicas que permanecem no imaginário nacional:

O Brasil seria um país cindido entre a inteligência do Sul, mais bem aparelhada em seus conceitos de realidade; e, de outro lado, o ‘nortista’, fantasioso, imaginoso e sensitivo, delirante e compadecido. Razão e

sentimento, dilema em que se cindia a identidade nacional, representada pela divisão entre suas duas regiões.

2.3 A virada modernista

As explicações deterministas, que tomavam como premissa a teoria evolucionista das raças, tendo a sociedade branca européia ocidental no topo da cadeia evolutiva, foram fortemente questionadas pela perspectiva modernista, em suas mais diversas vertentes. A atualização da sociedade brasileira, naqueles moldes científicos, dava ao intelectual pós-romântico a constatação nada otimista de um outro tipo de dominação, não mais da metrópole portuguesa ou do poder monarquista, e dificilmente reversível. O pensamento modernista brasileiro é fruto dessa constatação, construiu-se em diálogo com ela e por causa dela, assim como a idéia de Nordeste se forma diante da constatação do fracasso das estratégias de poder dentro do espaço nacional, e por causa dele. O Brasil estava bem distante do topo da cadeia evolutiva: a mestiçagem era fato irrecusável, assim como as desigualdades regionais. Pouco a pouco, observa-se que o discurso pessimista sobre o destino de uma nação mestiça vai se (re)significando até ser bastante valorizado no discurso modernista, e até mesmo “celebrado” pelos pós-modernos.

Um dos primeiros intelectuais a evidenciar essa problemática, Sílvio Romero⁵⁹ (1851-1914) assume a condição mestiça da nação como ponto de partida para sua interpretação do Brasil, e realiza estudos sobre a cultura popular como forma objetiva de se conhecer a brasilidade. O Norte era estratégico nessa busca de raízes nacionais, ao passo que o isolamento das colônias européias no Sul era criticado. Romero propunha um equilíbrio da imigração entre as regiões, e aprovava a miscigenação para garantir o abasileiramento, caso contrário, a unidade nacional estaria comprometida. A solução, para Romero (apud SCHNEIDER, op. cit., p. 81), surge a partir da denúncia das desigualdades, exposta em sua obra *História da literatura brasileira*, publicada no Rio de Janeiro em 1888, da seguinte forma:

Deve-se acabar com o sistema de cuidar só do Sul, deixando o Norte e o Centro em completo esquecimento; É preciso acabar de uma vez por todas com o descrédito que estultamente foi lançado sobre o clima do Norte e o Oeste do país, reconhecendo que em todo o vasto planalto brasileiro há zonas perfeitamente apropriadas à colonização européia.

⁵⁹ Nascido em Sergipe, estudou na Faculdade de Direito do Recife e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1879. Informações mais detalhadas sobre o seu pensamento podem ser encontradas em: SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Sílvio Romero: hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.

A visão cientificista de Romero incorpora a idéia de progresso, que coloca as sociedades em diferentes níveis de desenvolvimento. Inspirado no pensamento de Henry Thomas Buckle (1821-1862), acreditava que os estágios culturais eram cumulativos, de forma que as sociedades que estivessem fora do padrão cultural europeu seriam infantis, primitivas, irracionais. Entretanto, ao contrário de seus contemporâneos, ele compõe um discurso otimista para o caso brasileiro. Schneider (id., p. 31) pondera que, apesar de não questionar a premissa evolucionista em sua teoria sobre o Brasil, Sílvio Romero percebeu a *mestiçagem* racial como a essência da nacionalidade⁶⁰, inaugurando um novo olhar para a cultura brasileira. Para ele, os escritores brasileiros deveriam comprometer-se com a descrição dos dramas e dos costumes propriamente nacionais, não de modo idealizado, como faziam os românticos, mas com uma narrativa realista, que funcionasse como um documento literário. Como explica Schneider (id., p. 41): “o tema e o interesse deveriam ser locais, mas o tratamento deveria ser universal, em outras palavras, científico. A mestiçagem e a natureza tropical representariam as particularidades brasileiras, já o ‘concurso das idéias’ – a Ciência – seria universal, ou seja, europeu”.

Entre a etnografia, o trabalho jornalístico e a literatura, *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909), é obra emblemática da modernidade brasileira, que expõe de forma marcante os conflitos Norte/ Sul, litoral/ sertão, tradição/ progresso, dentre outros. Embora mantenha a visão pessimista do mestiço como ser inferior, ele atribui uma superioridade ao mestiço do sertão, em relação ao do litoral. Essa idéia terá uma profunda repercussão na construção simbólica do Nordeste, pela valorização cultural do povo sertanejo, que mostrou toda a sua força, honra e coragem na defesa do arraial de Canudos. Como ressalta Albuquerque (op. cit., p. 53-54), “dependendo da estratégia de quem fala, Euclides é atualizado de uma forma diferente, já que seu livro, tenso entre ambigüidades, entre mito e história, entre ciência e arte, assim o permite”. Euclides coloca em pauta, sistematicamente, o universo imagético dos tipos regionais - vaqueiros, cangaceiros, profetas, beatos etc. -, que, a partir da década de 1930, será reforçado por uma série de romances regionalistas, de escritores como José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Jorge Amado, para citar alguns.

Além disso, como Sílvio Romero também defendia, Euclides da Cunha manteve do pensamento romântico a idéia de uma essência nacional, presente na cultura popular, mais autêntica naqueles habitantes do sertão, que não mantinham contato com os costumes

⁶⁰ Mais tarde, Gilberto Freyre reinterpretaria o mito de origem das três raças (branco, negro e índio), observando que o mestiço racial era também um mestiço cultural, constituindo-se na essência do povo brasileiro. Ariano Suassuna utiliza o mesmo referencial para pensar a “alma castanha” do povo sertanejo, como representante da nossa cultura mais autêntica.

modernos, trazidos pelos imigrantes estrangeiros, conservando a verdadeira brasilidade. Idéias tão caras ao pensamento modernista, ao Movimento Armorial e ao projeto nacional-popular em tantas vertentes ao longo do século XX. Segundo Albuquerque (id., p. 53), os críticos literários das gerações seguintes consideram *Os Sertões* o “início da procura pelo verdadeiro país, pelo seu povo, tendo posto por terra a ilusão de nos proclamarmos uma nação européia e mostrado a importância de sermos americanos”.

2.4. Nordeste: pela cultura, contra a civilização

Para aqueles primeiros modernistas, a essência não estava num pedestal inatingível, mas poderia - e deveria - ser apreendida cientificamente, com a pesquisa empírica e compromisso com a divulgação racional e objetiva do folclore nacional. Eles acreditavam, conforme destaca Albuquerque (id., p. 54-55), que “só uma vanguarda modernizadora podia recuperar o sertão para a civilização”. Percebe-se que o *drama da modernidade*, a que se referia Foot Hardman, aparece nas palavras destes autores em dimensões conflitivas, contraditórias, paradoxais. Enquanto Sílvio Romero criticava Machado de Assis, acusando-o de descompromisso com a questão nacional, Euclides da Cunha tecia comentários contra o comportamento das elites intelectuais brasileiras, que teimavam em copiar os modelos europeus. Schneider (op. cit., p. 56) observa que, “a partir dessa trincheira modernista, cientificista e impessoal, Romero atacava o romantismo indianista por lhe parecer a falsificação do espírito nacional, e não por buscar a nacionalidade”. O pensamento de Romero é sintetizado, desta forma (id., p. 191):

O autor construiu uma *teoria do Brasil* (...) entendida como um sistema interpretativo da sociedade brasileira que partia da premissa de que o Brasil deveria ser uma nação moderna, ocidental e singular. No centro dessa interpretação estava a percepção das três raças em mestiçagem. (...) A essência nacional do Brasil estaria no encontro dos três povos, sob a liderança portuguesa, capaz de gerar uma nação mestiça, mas embranquecida, integrando singularmente o rol das nações ocidentais.

Para compreender a ligação da crença em uma essência nacional, originada pela miscigenação das três raças, com a construção simbólica do Nordeste em torno daquelas imagens e enunciados que continuam sendo repetidos e compartilhados, faz-se necessário detalhar o referencial teórico no qual essa crença se baseia, e a partir daí discutir algumas particularidades do processo de valorização da *cultura nordestina* na sociedade moderna brasileira. O ponto de partida encontra-se na idéia de cultura tal como foi construída pelos intelectuais alemães da segunda metade do século XVIII, especialmente Johann Gottfried

Herder⁶¹ (1744-1803). Naquele momento, houve um esforço no sentido da conscientização da nação alemã para constituir a unidade de um povo que compartilhasse a mesma História e a mesma língua, ao mesmo tempo em que contestava os modos da nobreza européia, considerados frívolos e artificiais. Os modos de ser do povo, ao contrário, portavam autenticidade, originalidade e o verdadeiro espírito alemão.

Herder questionou a dominação cultural francesa, com seu discurso civilizatório em torno do racionalismo e do classicismo, convidando outras nações a buscarem suas identidades culturais, com base nas próprias tradições populares⁶². Ao negar o modelo iluminista como o topo do desenvolvimento humano, Herder, e outros pensadores do romantismo alemão, seguidos pelos espanhóis, contestaram o sentido de cultura como *civilização*⁶³, presente na França e na Inglaterra. Nestes países, ser *culto* significava ser *civilizado*, mas a concepção alemã passou a conceber a *Zivilisation* com um sentido diverso de *Kultur*, conforme explica Eagleton (op. cit., p. 22):

Enquanto ‘civilização’ é um termo de caráter sociável, uma questão de espírito cordial e maneiras agradáveis, cultura é algo inteiramente mais solene, espiritual, crítico e de altos princípios, em vez do estar alegremente à vontade com o mundo. Se a primeira é prototipicamente francesa, a segunda é estereotipadamente germânica.

Esta nova acepção do termo *cultura* ganhou força e novas conotações nas sociedades quando os fenômenos da industrialização, da urbanização e do modelo capitalista, em geral, foram predominando. Para Eagleton (id., ibid.), a *Kultur* concebida no romantismo alemão pode ser considerada uma forma de crítica pré-marxista ao capitalismo industrial primitivo. O autor (id., p. 42) afirma ainda: “É com nacionalistas românticos como Herder e Fichte que aflora pela primeira vez a idéia de uma cultura étnica distinta, com direitos políticos simplesmente em virtude dessa peculiaridade étnica”.

⁶¹ Os autores utilizados como fonte (Maria Thereza Didier, Alberto Schneider, Eduardo Jardim de Moraes, Elisabeth Travassos, Durval Muniz de Albuquerque, Suzel Ana Reily) citam os mesmos referenciais do romantismo alemão, tendo estudado a problemática cultural brasileira com temas e enfoques diversos. Schneider (op. cit., p. 49) lembra, por exemplo, que as idéias de Herder e dos irmãos Grimm foram lidas, interpretadas, e mesmo citadas, tanto por Sílvio Romero quanto por Mário de Andrade. De outro lado, Didier afirma a importância que Ariano Suassuna concede ao pensamento de Sílvio Romero e de Gilberto Freyre para a construção das idéias armoriais. Dentre os principais autores que, por sua vez, serviram de fontes para estes estudiosos brasileiros, sobre os referenciais românticos na valorização da cultura popular, citam-se, especialmente, Peter Burke e Raymond Williams. De minha parte, tomei como referência para as questões entre *cultura* e *civilização*, as reflexões de Renato Ortiz, Terry Eagleton, John Thompson e Edgar Morin.

⁶² É importante salientar, ainda, a atuação dos irmãos Grimm na pesquisa da tradição popular e na formação de um imaginário germânico, reforçando a teoria do romantismo em torno de um projeto em prol da unidade nacional.

⁶³ Com um toque de ironia, Eagleton (id., p. 20) esclarece o conceito: “Civilização era em grande parte uma noção francesa – então, como agora, supunha-se que os franceses tivessem o monopólio de ser civilizados – e nomeava tanto o processo gradual de refinamento social como o *télos* utópico rumo ao qual se estava desenvolvendo”.

A cultura como civilização pressupunha uma ação consciente em relação ao mundo, raciocínio lógico, planejamento urbano. Sob o ponto de vista do Iluminismo, os apegos românticos, com sua “ligação sentimental a um lugar, nostalgia pela tradição, preferência pela tribo”, desviavam o homem dos passos para uma cidadania evoluída e universal. (id., p. 48-49)

A construção em torno da *autenticidade* da cultura popular expõe um conflito por uma legitimidade que se deseja evidenciar, sob o signo da busca de raízes, do autoconhecimento, de uma *verdade* interior. Logo, percebeu-se que a expressão legítima da intelectualidade, da Arte ou das questões espirituais aproximavam-se daquela pureza e emoção sincera encontrada nas pessoas simples do povo. Essa emoção, no evolucionismo rousseauiano, era atribuída também aos povos *primitivos*, distantes das sociedades não-ocidentais. No estágio de civilização alcançado pela Europa Iluminista, aquela capacidade expressiva ficou esquecida, perdeu-se. Donde a noção de *resgate* cultural do romantismo alemão, que ainda permanece nas pesquisas antropológicas, etnomusicológicas etc., conforme aponta Eagleton (ib. p. 46):

A cultura, então, é o verso inconsciente cujo anverso é a vida civilizada, as crenças e predileções tomadas como certas que têm de estar vagamente presentes para que sejamos, de alguma forma, capazes de agir. Ela é aquilo que surge instintivamente, algo profundamente arraigado na carne em vez de concebido na mente. Não é surpreendente, portanto, que o conceito tenha encontrado um lugar tão acolhedor no estudo de sociedades ‘primitivas’, as quais, aos olhos do antropólogo, permitiam que seus mitos, rituais, sistemas de parentesco e tradições ancestrais pensassem por elas.

O povo, na construção simbólica desses intelectuais românticos, continha uma simplicidade ingênua, era constituído de pessoas intuitivas e espontâneas, que guardavam e seguiam as tradições que caracterizavam verdadeiramente a nação. Conforme Ortiz (2000, p. 37-38):

‘Povo’ não significa uma categoria histórica concreta, permeada pelos conflitos e pelas contradições sociais; trata-se de um ideal, uma dimensão esquecida, mas incólume ao mundo das letras e da razão. Viajar pela cultura popular seria, assim, uma forma de ‘encantamento do mundo’, e não propriamente um conhecimento científico da sociedade.

Se para a cultura-civilização, o povo era visto como um “mar de ignorância”, a visão romântica passou a valorizar a cultura popular, como guardiã das “reliquias do passado”: “a busca pela suposta autenticidade popular era a busca pelo Graal nacional”. (SCHNEIDER, op. cit., p. 46) Por sua vez, Maria Thereza Didier (2000, p. 80) acrescenta-nos que “esse elo entre o espontâneo/passado/popular resvala num esvaziamento do ‘popular’ como conceito que pode expressar formas diversas de lutas e experiências, inclusive no presente”.

Os estudos do folclore e a antropologia estruturalista buscaram, de certa forma, solucionar essa querela entre tradição e modernidade, implicada, em última instância, nos conflitos entre cultura e civilização. (EAGLETON, op. cit., p. 23) A tentativa de apreender a cultura popular sob códigos científicos, ao mesmo tempo em que denuncia ou afirma uma outra forma de vida, como crítica ao racionalismo iluminista ou à tecnocracia capitalista, também confirma a própria racionalidade, em sua própria metodologia e forma de discurso. Tal impasse é exposto, assim, nas palavras de Eagleton (id., p. 47):

Se os hábitos de pensamento supostamente concretos e sensíveis dessas culturas apresentavam-se como uma reprimenda à razão ressecada do Ocidente, os códigos inconscientes que governavam esse pensamento tinham todo o rigor exigente da Álgebra ou da Lingüística. (...) A mentalidade mais *avant-garde*, assim, fazia uma meia-volta completa para se encontrar com a mais arcaica; com efeito, para alguns pensadores românticos era só dessa forma que uma cultura ocidental dissoluta podia ser regenerada. Tendo chegado a um ponto de decadência complexa, a civilização podia refrescar-se somente na fonte da cultura, olhando para trás a fim de caminhar para frente.

Desde Sílvio Romero, é possível observar esta mesma tentativa de inserir a cultura popular no contexto moderno da questão nacional brasileira. Neste cenário, o conflito Norte-Sul configurava-se, conforme já abordamos, na querela interna entre a cultura e a civilização, entre a tradição e a modernidade⁶⁴. Ao apontar uma distinção valorativa entre o sertanejo e o mestiço do litoral, Euclides da Cunha também expõe as bases simbólicas para se compor a fonte legítima da nossa autenticidade nacional, o lugar e o povo que se elegia para possuir nossas relíquias culturais, o guardião das raízes. Didier (op. cit., p. 73) sintetiza:

A representação da região Nordeste, numa visão de pressuposto evolucionista, [aparece] como base de uma identidade cultural brasileira, pois ‘precedeu’ historicamente as demais regiões. Nesse sentido, estabelece-se um vínculo entre o Nordeste, a cultura popular e um passado linear e gerador de uma identidade nacional.

O sertanejo se diferenciava pela honra, pela coragem e também pelo conservadorismo, ao contrário do mestiço litorâneo, que seria mais comunicativo e mais aberto às trocas culturais, demonstrando uma fraqueza de vínculos. Darcy Ribeiro (1998, p. 355) assim define os traços deste mestiço *forte*:

O sertanejo arcaico caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência. E, ainda, pelas qualidades morais características das formações pastoris do mundo

⁶⁴ É importante observar que este conflito teria ocorrido, de modo semelhante, entre áreas desprivilegiadas e os centros de poder político e econômico. Conforme lembra Laura de Mello e Souza (1992, p. 46), Peter Burke indica o mesmo fenômeno, por exemplo: na Escócia, em relação à Inglaterra; na Bretanha em relação à Ile-de-France; e no Sul da Itália em relação ao Norte.

inteiro, como o culto a honra pessoal, o brio e a fidelidade a suas chefaturas.

Albuquerque (op. cit., p. 122) ressalta que os romancistas da geração de 1930, como Rachel de Queiroz e José Américo de Almeida, enfatizam aquelas qualidades morais e valorizam o modo de vida comunitário do sertanejo, em contraste ao individualismo burguês. Para este olhar civilizado, por outro lado, o migrante vindo do sertão nordestino representa um homem primitivo, que age por instinto e não pela razão. Estereotipado pela imagem do cangaceiro, o migrante é associado a um perigo social iminente. (id., p. 126)

Com o acirramento da problemática regional, que ia, ao mesmo tempo, formando e desfavorecendo a *parte seca do Norte* como identidade espacial e política, expande-se, por meio de discursos e imagens já levantados, o lugar e o povo dotado de pureza e autenticidade a toda a configuração regional *Nordeste* (id., p. 117):

O sertão deixa de ser aquele espaço abstrato que se definia a partir da ‘fronteira da civilização’, como todo o espaço interior do país, para ser apropriado pelo Nordeste. Só o Nordeste passa a ter sertão e este passa a ser o coração do Nordeste, terra da seca, do cangaço, do coronel e do profeta.

Conforme argumenta ainda Albuquerque (id., p. 105), este seria o espaço nacional da memória, enquanto no Sul/ São Paulo dava-se a história. A memória, despertada por um afeto saudosista tanto para os intelectuais, filhos de proprietários rurais em crise econômica e política, quanto para os migrantes pobres que buscavam melhores condições de vida nos centros urbanos, era construída pela seleção e ordenamento de determinadas lembranças que reservavam ao Nordeste um papel de passado cultural na formação do Estado moderno brasileiro. Assim como Eagleton (op. cit., p. 49) se referira à cultura, segundo os românticos, o Nordeste “não mais era uma descrição do que se era, mas do que poderia ser ou costumava ser”. Por sua vez, Albuquerque afirma (op. cit., p. 104-105):

São Paulo é visto, na maioria das vezes, como a área da cultura moderna e urbano-industrial, omitindo-se sua cultura tradicional e a realidade do campo. Já com o Nordeste se verifica o inverso. Este é quase sempre pensado como região rural, em que as cidades, mesmo sendo desde longa data algumas das maiores do país, são totalmente negligenciadas, seja na produção artística, seja na produção científica. As cidades nordestinas, quando tematizadas, parecem ter parado no período colonial, são abordadas como cidades folclóricas, alegres, cheias de luz e arquitetura barroca. Já São Paulo é vista como uma cidade que passou do burgo pobre, feio, triste e sem luz do período colonial, para a cidade moderna, rica, movimentada, multicolorida, polifônica e cheia de luminosidades contemporâneas.

.Lugar das recordações de infância daqueles homens e mulheres, o Nordeste confunde-se, nas teias discursivas evolucionistas, com a própria infância do país (passado

histórico, pré-industrial, pré-capitalista), e a noção de *primitivismo* sertanejo direciona a classificação de *povo infantil* (ingênuo, espontâneo, fantasioso)⁶⁵. Os escritores regionalistas faziam um modernismo nostálgico em relação a um mundo de certezas, ordem, hierarquia e estabilidade, que havia sido dilacerado pela fragmentação moderna, que é vista com desconfiança. Ao contrário disso, o modernismo de São Paulo vai assumir esse dilaceramento sob o prisma da atualização estética, e depois político-cultural.

Se, de um lado, São Paulo congregava, hegemonicamente, o universo simbólico da modernidade, de outro, as correntes modernistas de todo o país tinham a mesma crítica em relação a postura das elites urbanas nacionais: a transplantação cultural européia, tendo como modelo principal a França. Seja sob o olhar “dominante” paulista ou pela visão do “outro” regional, dos nordestinos, os modernistas contestavam, enfaticamente, o artificialismo de uma elite que copiava, por vezes de forma grotesca e risível, os costumes da burguesia francesa. Eram contra a linguagem rebuscada e plástica da poesia simbolista parnasiana, o detalhamento excessivo do naturalismo. Sobretudo, havia uma crítica à incapacidade da elite brasileira de produzir modelos, de expressar costumes genuínos, exercendo uma cultura importada e desprezando as produções nacionais.

Os modernistas da Semana de 1922 acompanharam um questionamento da própria vanguarda francesa contra sua elite, propondo uma linguagem condizente com os novos cenários urbanos, com as demandas das sociedades modernas, a favor de uma renovação estética e uma ruptura com o passado. Albuquerque (id., p. 55) aponta que esta projeção anti-francesa desviava uma característica regional do movimento paulista nas estratégias discursivas, frente à predominância cultural do Rio de Janeiro: “Incomodava aos modernistas que o Rio continuasse sendo o centro cultural do país, quando São Paulo já era o grande centro econômico e detinha grande influência política. O modernismo se alimentou do regionalismo paulista, como reconhece Mário de Andrade”.

Por outro lado, ligados ao pensamento sociológico de Gilberto Freyre, os modernistas da nova configuração regional, o Nordeste, acusavam a manutenção do referencial europeu pelos paulistas, que apenas trocaram os conservadores pelos vanguardistas, e propuseram uma ruptura apenas na visão naturalista, que descrevia as

⁶⁵ Amorim (op. cit., p. 37-38) observa: “Soulez e Vigarello indicam claramente a proximidade entre as noções de ‘criança’ e de ‘primitivo’ na história das idéias. A partir do momento em que o caráter cumulativo das ciências, das artes e das técnicas torna-se objeto de uma valorização especial e que o ‘luxo’ e a ‘abundância’ passam ao discurso como um projeto social, a noção de primitivo e a idéia de que alguns povos ainda estão ‘na infância’ podem ser construídas. Do mesmo modo, a noção de infância supõe uma longa história na diferenciação e valorização de um espaço social que lhe seja próprio. O termo comum à psicologia e à economia política que revela as ligações profundas entre a representação da criança e do primitivo é o termo de ‘desenvolvimento’ ”.

paisagens e os tipos regionais de uma forma artificial e com um olhar “civilizado”. Conforme avalia Schneider (op. cit., p. 224):

Imbuída de outro modernismo, a obra de Gilberto Freyre representou um esforço em demonstrar o quanto o Nordeste brasileiro, não raro identificado como conservador e atrasado, detinha uma rica experiência histórica, capaz de impedir rupturas intransponíveis, além de ter viabilizado a formação de uma coesão social, cultural e lingüística. Essa tradição não deveria ser descartada no processo de modernização que o país vivia e viveria em futuro próximo.

Desta maneira, os modernistas do chamado “romance de trinta” optaram por uma expressão simples, que facilitasse a comunicação com o público, e uma nova sensibilidade que aliasse a modernidade à tradição, primordial para a nacionalidade. Não tiveram, portanto, a preocupação com a forma e o experimentalismo da fase inicial do modernismo paulista⁶⁶, considerado desnacionalizador. Desta forma, o modernismo regionalista faz uma crítica aos padrões de sociabilidade modernos do capitalismo industrial, e defende uma produção simbólica voltada para a memória e os valores nacionais, preservados na cultura sertaneja. Albuquerque (op. cit., p. 80) diferencia da seguinte maneira a visão regional em relação ao movimento modernista:

Eles [os ‘romancistas de trinta’] resgatam a própria narrativa como manifestação cultural tradicional e popular, ameaçada pelo mundo moderno, e a tomam como expressão do regional. Enquanto em São Paulo os modernistas procuravam romper com a narrativa tradicional, assumindo a própria crise do romance no mundo moderno, no Nordeste o movimento regionalista e tradicionalista volta-se para resgatar as narrativas populares, a memória como único lugar de vida para este homem moderno dilacerado entre máquinas, a narrativa como o lugar de reencontro do homem consigo mesmo, de um espaço com sua identidade ameaçada.

2.5 Na dialética do encantamento

A partir de 1924, com o *Manifesto pau-brasil*⁶⁷, a problemática nacional adentrou o movimento modernista não apenas no âmbito estético-literário mas como um projeto cultural ampliado. A idéia era, pelo particular, atingir o universal, e obter uma visibilidade e uma identidade própria no rol das nações. Conforme explica Jardim de Moraes (1978, p. 83), “não se trata mais de combater o passado em nome da atualização/modernização, mas de introduzir a ótica do nacionalismo no processo de renovação: só seremos modernos se formos nacionais”. Desta forma, a própria idéia de *nação brasileira* se constituía no pano de

⁶⁶ Conforme análise de Eduardo Jardim de Moraes (1978), o movimento teve uma fase inicial de atualização-modernização (1917-1924), de preocupações estéticas, seguida de uma fase nacionalista (1924-1929), concentrada na elaboração de um projeto cultural para o país.

⁶⁷ De autoria de Oswald de Andrade, foi publicado no jornal *Correio da Manhã*, edição de 18 de março de 1924.

fundo para a renovação artística, a busca de novas técnicas e estéticas, uma expressão diferente que representasse, de fato, nossa identidade⁶⁸. Donde a valorização da cultura popular como fonte da produção simbólica intelectual.

Para Mário de Andrade (1893-1945), caberia ao intelectual investigar essa cultura a fim de criar uma idéia de unidade nacional. Era necessário conhecer as culturas regionais a fim de superá-las, a fim de instituir uma síntese expressiva. Em *Macunaíma* (1928), Mário expressa sua idéia de que o caráter do brasileiro é exatamente a falta de um caráter específico. Em seu ponto de vista, o intelectual modernista deveria se comprometer na construção desse caráter, na criação de uma tradição nacional. O modernismo pós-1924, portanto, “não tinha como tarefa o rompimento com a tradição, como estavam fazendo as vanguardas européias, mas criar esta tradição, instituí-la”, nas palavras de Albuquerque. (op. cit., p. 51) Seja no discurso de ruptura ou no respeito às tradições, esses modernistas das décadas 1920 e 1930 voltaram-se para o povo a fim de constituir uma identidade nacional, valorizando determinados eventos do passado. De acordo com Schneider (op. cit., p. 196), eles “reinventaram o cânone cultural e reorganizaram a ‘biblioteca imaginária’”.

Do *Manifesto pau-brasil* em diante, os modernistas – autores ou grupos – propuseram formas distintas de se atingir a brasilidade. Em geral, pode-se afirmar dois grandes caminhos: uma perspectiva analítica, de Mário de Andrade, por exemplo, desencadeando uma linha de estudos sociais e antropológicos sobre o Brasil, e neste sentido, em continuidade com Sílvio Romero; e uma perspectiva sintética, como propôs Oswald de Andrade (1890-1954), valorizando a apreensão intuitiva da brasilidade e rejeitando o racionalismo acadêmico.

Ariano Suassuna, em sua proposta armorial, retoma a questão do universal pelo particular para a criação de uma arte erudita, mas ao contrário de Mário de Andrade, que propunha instituir a brasilidade, modernamente, o autor paraibano considera o legado da tradição popular sertaneja e também o legado intelectual do Nordeste, naquilo que

⁶⁸ Os pormenores das propostas modernistas, em suas diversas vertentes, tais como a antropofagia, o movimento da Anta, o verde-amarelismo, bem como suas dissidências internas fogem ao âmbito desta pesquisa. Para mais detalhes, consultar: MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978. Para uma contextualização mais aprofundada da modernização paulista, consultar: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

denominou de Grande Escola Nordestina⁶⁹. Neste sentido, é possível pensar não apenas em um Nordeste inventado, mas na invenção de uma *erudição nordestina*⁷⁰.

O Movimento Armorial (1970-1976) apresenta, assim como os modernistas, um desejo de construção da identidade nacional calcado nas tradições populares. Porém, fundamenta essa construção não em aspectos sociológicos, como fez Gilberto Freyre, ou na linha moderna cosmopolita de Mário de Andrade, mas sim em uma proposta artística e estética, em sentido amplo⁷¹, de descobrir e valorizar o belo no universo popular, de estabelecer conexões entre o erudito e o popular, afrouxando essas definições. Suassuna discordava tanto do realismo excessivamente “sociológico” dos escritores regionalistas quanto da idéia de ruptura, incentivada pelos modernistas de 1922. Conforme destaca Didier (op. cit., p. 35-36), a perspectiva armorial “privilegia a Região Nordeste como espaço geográfico que manteve as características puras e definidoras da cultura brasileira. À região nordestina, no geral, e sertaneja, em particular, é creditado um espaço singular no mundo mágico, explorado pelas atividades artísticas armoriais”.

Observa-se, nesta valorização do aspecto dionisíaco do povo sertanejo, aparentemente, uma proximidade com a proposta antropofágica⁷² de Oswald de Andrade. Este propunha uma síntese dos antagonismos da nação, de modo que se revelasse intuitivamente o lado moderno e o atrasado, o urbano e o rural, o presente e o passado, o erudito e o popular. As duas palavras de ordem seriam a *intuição* – para apreender a brasilidade - e a *integração* – para envolver o todo nacional como unidade dentro e fora do país. Percebe-se que estas palavras também circulam o pensamento de Suassuna, quase como uma releitura, quando ele se posiciona contra as estéticas racionalistas e coloca a afirmação do caráter intuitivo do povo em primeiro plano em sua proposta armorial. Didier (id., p. 17-

⁶⁹ Essa Escola englobaria toda a reflexão regional, dividida entre o período Barroco (no qual o autor inclui todo o pensamento de três séculos, do XVI ao VXIII), a Escola do Recife (a partir da segunda metade do séc. XIX), seguidos pelas obras *Os Sertões* (Euclides da Cunha) e *Eu* (Augusto dos Anjos), e o movimento regionalista (Gilberto Freyre, Raquel de Queiroz, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos etc.). Conforme Didier (op. cit., p. 138).

⁷⁰ Esta expressão e as noções conceituais que o permeiam me foram sugeridas pelo prof. Dr. Gilmar de Carvalho, em conversa informal, em junho de 2005.

⁷¹ Albuquerque (op. cit., p. 170) nos descreve essa estética, presente na obra de Suassuna e idealizada por ele no movimento armorial, como “uma visão totalizadora, capaz de perscrutar o essencial desta sociedade sertaneja, não fazendo o corte racionalista entre o real e o mítico”. Adiante, o autor explica que “seu romance e teatro armorial e romancel partem do pressuposto que o espaço da arte não é apenas representação, mas apresentação de uma nova realidade criada pelo artista”.

⁷² “Lançado” em 1928, o movimento antropofágico desenvolve as idéias contidas no Manifesto pau-brasil. Jardim de Moraes (op. cit., p. 144) assim explica o procedimento da antropofagia cultural: “O instinto antropofágico, por um lado, destrói, pela deglutição, elementos de cultura importados; por outro, assegura a sua manutenção em nossa realidade, através de um processo de transformação/absorção de certos elementos alienígenas. Ou seja: antes do processo colonizador, havia no país uma cultura na qual a antropofagia era praticada, e que reagiu, sempre antropofagicamente mas com pesos diferentes, ao contato dos diversos elementos novos trazidos pelos povos europeus”.

18) aponta que Suassuna também atribuía a singularidade do povo brasileiro à reunião de elementos opostos, cuja expressão máxima se encontrava no espaço mítico do sertão. A autora observa ainda que uma característica importante na obra de Suassuna é a “tendência unificadora de contrários”, destacada, inclusive, pelo próprio autor. Com base nas formas narrativas da literatura de cordel, Suassuna apresenta “um espaço onde não existiriam fronteiras entre o real e o imaginário, entre o sentimental e o antipoético; entre o divino e o pagão; entre o trágico e o cômico; entre a loucura e a razão”. (ALBUQUERQUE, op. cit., p. 85)

Ao propor uma construção ficcional do espaço nordestino, rejeitando a construção documental de outros autores, Suassuna coloca a temática da saudade e da tradição sob uma visão inovadora. Tal como Albuquerque (id., p. 172) observa, “este aspecto é eminentemente moderno em seu teatro, embora renegue a modernidade burguesa do teatro”. Em sua época, Gilberto Freyre condenara o cinema americano, a luz elétrica e a perda do hábito de contar histórias para crianças como sinais do desenraizamento cultural do país. Pode-se observar uma similaridade com o discurso anti-cosmopolita⁷³ e anti-anglicista de Suassuna. Ele possui reservas quanto ao uso da guitarra elétrica na música brasileira, por exemplo, e também denuncia a “americanização” via *Internet* e meios publicitários. Em depoimento à revista *Entrelivros*, edição de julho de 2005, o autor (apud DIAS, 2005, p. 34-35) esclarece seu ponto de vista:

Hoje as pessoas me chamam de contraditório e dizem: você gosta da cultura popular, mas detesta a de massa. Mas elas não são a mesma coisa. Cultura de massa, por definição, é baseada no gosto médio, o que não vale para a cultura popular. A cultura popular é feita pelas pessoas do Brasil real de bom gosto. E essa cultura não subsiste apenas na zona rural, não, porque nas cidades ela também se manifesta. Há uma cultura popular urbana que sobrevive à margem da cultura de massa. O fato é que a cultura popular tem uma capacidade enorme de assimilação, sem abrir mão de sua identidade. (...) O que eu não concordo é com a uniformização. Porque nessa grande sinfonia que é a cultura universal cada região tem de fornecer a sua nota peculiar. Para mim, o homem é o mesmo em todo o canto, os fundamentos são os mesmos.

Neste aspecto, há profunda discordância com a antropofagia. Embora esta também tomasse como premissa a idéia do universal pelo particular, da cultura brasileira buscar um lugar no “concerto das nações”, Oswald de Andrade, por outro lado, abraçava a tecnologia como umas das formas de *integração*, conforme explica Jardim de Moraes (op. cit., p. 160):

⁷³ É importante ressaltar a diferença entre as dimensões universal e cosmopolita, assim explicada pelas palavras do compositor Igor Stravinsky: “A universalidade cujos benefícios vamos gradualmente perdendo é uma coisa inteiramente diferente do cosmopolitismo que vai se apossando de nós. A universalidade pressupõe a fecundidade de uma cultura que se espalha e se comunica por toda parte, enquanto o cosmopolitismo não oferece nem ação nem doutrina, e leva à passividade indiferente de um ecletismo estéril”. (STRAVINSKY, op. cit., p. 73)

O índio devora o colonizador e, atribuindo-lhe novo valor, utiliza-se dos elementos aproveitáveis da figura do devorado. Neste sentido é que o nacionalismo antropofágico não é um simples primitivismo. Ele pretende sintetizar a pureza natural e os resultados da técnica moderna.

Ao contrário, observa-se, no pensamento de Suassuna, uma posição de conflito contra uma tentativa de colonização cultural: a idéia de uma cultura popular espontânea e criativa que está sendo padronizada nos moldes racionalizantes da sociedade de massas. Sua proposta de *integração* sugere um caminho para a arte brasileira que reúne o erudito e o popular, alimentado-se de fontes culturais diversas, mas sempre voltadas para as tradições nacionais⁷⁴. O termo *armorial*, neste sentido, torna-se uma adjetivação bastante apropriada.

O ponto de reflexão que perpassa essa valorização da cultura popular como detentora da essência nacional coloca-se não apenas na relação idealista entre intelectual e povo, mas nas conseqüências limitadoras que esta postura implica. Renato Ortiz (op. cit., p. 34) sublinha que “o folclorista supõe a existência de universos estanques, de limites no interior dos quais as manifestações populares necessariamente evoluem”. Abordamos as bases românticas desse pensamento, que avalia o grau de legitimidade e autenticidade quanto menos contato a cultura mantiver com a civilização. O discurso científico modernista, primeiramente nas correntes evolucionistas e depois em algumas correntes antropológicas, alinha-se à idéia de progresso inevitável. Suas pesquisas são importantes para preservar, conservar e registrar um fenômeno social isolado, tomado como unidade orgânica, que certamente desaparecerá. O problema se dá na perspectiva imobilista, que não percebe nem aceita a interação daquela cultura, ou sempre a enquadra em uma visão negativa e desagregadora⁷⁵. Tal visão será contestada sob diversas formas pelas Artes e pelas Ciências Humanas na perspectiva pós-modernista. Alguns parâmetros dessa crítica serão discutidos no próximo capítulo.

⁷⁴ cf. Didier, op. cit., p. 40. A autora ressalta que tal perspectiva era, ideologicamente, bastante oportuna ao governo militar, aproximando-se da proposta de integração nacional, estabelecida, oficialmente, pela Política Nacional de Cultura (PNC), do Ministro da Educação Ney Braga (1976), no governo Geisel (1974-1979).

⁷⁵ Não apenas os intelectuais e artistas que valorizam a cultura popular em suas reflexões e temáticas podem portar essa visão essencialista, mas também aqueles que valorizam a cultura-civilização, seja por alguma estética vanguardista ou pela integração na indústria cultural: muitas vezes, o elemento popular-folclórico é rejeitado exatamente pela mesma crença em seu imobilismo, neste caso, sinônimo de atraso e de conservadorismo criativo.

3 TRADIÇÃO E PÓS-MODERNISMO: PERCURSOS MUSICAIS

Uma vez expostas as principais questões quanto à construção simbólica do Nordeste, na discussão cultural das estratégias que elaboram enunciados e imagens repetidas ao ponto de instituir uma tradição regional, faz-se necessária uma consideração mais aprofundada sobre algumas (re)criações artístico-musicais da tradição nordestina, no diálogo entre a modernidade e a pós-modernidade, peculiar aos processos culturais latino-americanos.

A presença da temática nordestina nos grupos Anima e Syntagma conduz-nos a considerá-los como *construtores de sentidos*, não apenas do Nordeste ou do Brasil: suas estéticas dialogam também com outras constelações simbólicas, cujos referenciais não podem ser menosprezados, sob o risco de tornar as conclusões deste trabalho por demais “fixas”, ou “naturalizadas” em apenas uma direção, como se incorporássemos os grupos a determinada linhagem artística ou intelectual do país. Para evitar tal direcionamento interpretativo, introduz-se, neste capítulo, a perspectiva simbólica nordestina frente a outras *representações* observadas nas músicas do Anima e do Syntagma. Refiro-me ao que possuem em comum: tipo de formação instrumental camerístico, com interesse pelo repertório de Música Antiga europeia, fazendo conexões deste com as sonoridades da tradição nordestina, e brasileira⁷⁶.

O modo como (re)construem estes universos em suas músicas leva-nos a discutir alguns aspectos da perspectiva pós-modernista, considerando ainda as especificidades do fenômeno do renascimento da Música Antiga, no debate sobre autenticidade da interpretação musical, bem como a condição da estética pós-moderna na realidade latino-americana. Tais aspectos serão apresentados frente às propostas estético-musicais de Mário de Andrade, do Movimento Armorial e da atuação de artistas como Luiz Gonzaga na divulgação e modernização de ritmos, cantares, gestos e costumes da região Nordeste via cultura de massa⁷⁷ com incentivo governamental, ressaltando os pontos de possíveis *hibridações* na

⁷⁶ Conforme se verifica nos capítulos seguintes, embora compartilhem estes interesses culturais, há uma diferença nas propostas musicais dos grupos, e nos referenciais semânticos de que se utilizam, seja no repertório brasileiro, seja no europeu antigo.

⁷⁷ Alguns autores questionam a expressão pois tais práticas culturais não seriam feitas *pelas* massas, mas *para* as massas – aliás, outro termo bastante vago e equívoco. Theodor Adorno (apud COHN (org.), 1987, p. 287) prefere a expressão *indústria cultural*, que se refere aos “produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo”. Preferimos manter a expressão porque, conforme se verá adiante, a proposta de música regional de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira não possuía um aparato mercadológico comparável às organizações da indústria fonográfica tal qual reconhecemos contemporaneamente. Além disso, a cultura de massa envolve não apenas as “indústrias do entretenimento” mas também um complexo cultural mediado pela imprensa, rádio, cinema, televisão, mídias e redes eletrônicas etc. Conforme salienta Edgar

elaboração musical dos grupos, a serem observados nos capítulos seguintes. Considera-se que este encontro de universos simbólico-musicais diversos, em suas respectivas práticas, atualiza a própria *leitura* da região.

3.1 Nem razão nem sensibilidade: os (des)encantos pós-modernos

Seja como superação, negação ou resultado do aprofundamento do pensamento modernista, a perspectiva pós-moderna questiona os valores da modernidade, pondo em xeque as narrativas universalizantes em diversos níveis, dentre as quais a idéia de Estado-Nação e as teorias científicas com explicações totalizantes. O pós-modernismo contesta tanto o essencialismo da *Kultur* romântica quanto o progresso inelutável da *Zivilisation*. As tendências pós-modernas vêem a racionalidade da *Zivilisation* com desconfiança, ao passo que sentimentalismo da *Kultur* é vista com impaciência, ironia e sarcasmo.

O pensamento pós-moderno questiona a idéia iluminista do indivíduo soberano e rejeita o culto aos cânones artísticos. Em seu lugar, afirma a idéia de um sujeito *descentrado* (HALL, op. cit.), fragmentado em múltiplas identidades, bem como propõe a dessacralização das obras de arte, valorizando a heterogeneidade e a *diferença* cultural. Embora valorize uma visão de mundo *cosmopolita*, não compartilha do elitismo da cultura-civilização, pelo que muitas vezes é acusado de *populista*.

Estes questionamentos se intensificaram após a Segunda Guerra Mundial, com as redefinições geopolíticas e sociais que levaram a uma aceleração da produção e a globalização⁷⁸ de mercados, inclusive dos bens simbólicos. Os processos comunicativos adquiriram uma velocidade e um alcance significativos, tanto nos meios de transporte como nas transmissões culturais de massa. Para David Harvey (apud OLIVEIRA, 2000, p. 92-93), configura-se uma nova sensibilidade a partir de uma compressão espaço-temporal, percebida no contexto sócio-cultural submetido ao aumento do tempo de giro do capital. Conforme observa Emanuel de Oliveira (id. *ibid.*):

A partir de então se acentuaram a volatilidade e a efemeridade das modas, dos produtos, das técnicas de produção, dos processos de trabalho, e

Morin: “A cultura de massa é uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas”. (MORIN. 1977a, p. 15)

⁷⁸ Conforme a definição de Anthony McGrew (apud HALL, op. cit., p. 67), o termo globalização refere-se “àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado”. Mais adiante em seu texto, contudo, Hall cita Kevin Robins (id., p. 78-79), que apresenta uma perspectiva crítica sobre o processo da globalização: “O capitalismo global é, na verdade, um processo de ocidentalização – a exportação das mercadorias, dos valores, das prioridades, das formas de vida ocidentais”.

também das idéias, valores e práticas estabelecidas socialmente. Os valores e as virtudes da instantaneidade e da descartabilidade ganham uma primazia inusitada.

De outro lado, os movimentos sociais da década de 1960 reforçaram a fragmentação política na pluralidade de suas contestações contra a burocracia, o autoritarismo, o tecnicismo e outras posturas associadas ao processo civilizatório moderno. Consoante observa Hall (op. cit., p. 21), percebe-se uma “fratura” das noções estruturais de classes, às quais sobrepõe-se um cenário de “identificações rivais e deslocantes”, cujo marco político associa-se às manifestações de 1968. São os novos movimentos sociais: o feminismo; *gays* e outras lutas de respeito à sexualidade; as lutas negras; as lutas étnicas de libertação nacional; pela paz, antinucleares; estudantis; ecológicos; de contracultura juvenil; as lutas pelos direitos civis etc. (id., p. 43-44). Uma das características marcantes da pós-modernidade refere-se à politização da esfera cultural.

Neste contexto, a idéia da cultura popular como portadora da expressão mais autêntica da nação perde força. O projeto cultural modernista, com pretensões universais, torna-se obsoleto frente ao discurso particularista pós-moderno, que incorpora as questões regionais ao debate das políticas de identidade. Eagleton (op. cit., p. 113) aponta que o particularismo pós-moderno “é mais provisório do que enraizado, mais híbrido do que um todo. (...) Suas simpatias populares nascem mais de um ceticismo quanto a hierarquias do que (...) de um compromisso com os expropriados”. Desta forma, a própria fixação hierárquica dos segmentos popular e erudito torna-se obsoleta, principalmente diante da inelutável presença da cultura de massa. Observa o autor (id., p. 80):

Belas-artes e vida refinada não são um monopólio do Ocidente. Nem pode a alta cultura ser hoje em dia limitada à arte burguesa tradicional, já que abrange um campo muito mais diverso, guiado pelo mercado. ‘Alta’ certamente não significa não comercial, nem tampouco ‘de massa’ significa necessariamente não radical.

García Canclini (2003, p. 51) adverte, contudo, que a separação das esferas – erudita e popular - se mantém reproduzida por meios institucionais e acadêmicos, sustentando “necessidades *culturais* de conferir um significado mais denso ao presente” e “necessidades *políticas* de legitimar a hegemonia atual mediante o prestígio do patrimônio histórico”. Ou ainda, como acrescenta-nos Eagleton (op. cit., p. 80-81), a separação funciona “como o emblema espiritual de um grupo privilegiado”. Estas reflexões se aproximam da idéia de *distinção* de Pierre Bourdieu, que estuda os procedimentos que as elites utilizam para construir campos específicos de conhecimentos e de gostos, atribuindo valores simbólicos a determinados produtos culturais. García Canclini (op. cit., p. 36) toma estas idéias como ponto de partida quando afirma que, “em sociedades modernas e democráticas,

onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças”. Tais reflexões são aprofundadas, assim, nas palavras do mesmo autor (id., p. 354):

Há setores de elite e populares que restabelecem a especificidade de seus patrimônios ou procuram novos signos para diferenciar-se. As lutas para defender a autonomia regional ou nacional na administração da cultura continuam sendo necessárias frente à subordinação que as empresas transnacionais buscam. Mas em geral todos reformulam seus capitais simbólicos em meio a cruzamentos e intercâmbios. A sociabilidade híbrida que as cidades contemporâneas induzem nos leva a participar de forma intermitente de grupos cultos e populares, tradicionais e modernos. A afirmação do regional ou do nacional não tem sentido nem eficácia como condenação geral do exógeno: deve ser concebida agora como a capacidade de interagir com as múltiplas ofertas simbólicas internacionais a partir de posições próprias.

Além disso, há uma acentuação da postura *estética*, em vez da ética, diante da vida, e associada antes ao estilo e ao prazer do que à eleição e preservação de cânones artísticos. A valorização da estética permite-nos evocar a complexidade das representações simbólicas no campo artístico e intelectual contemporâneo, embora contenha um aspecto primitivista também, em certo sentido. Morin (1977b, p. 80) chama a atenção para este renascimento da relação estética, que se constitui no “encantamento do jogo, do canto, da dança, da poesia, da imagem, da fábula”, tendo sido, desde sempre, reprimida em favor da vida prática e “encoberta pelas reificações mágicas”. Assim, o autor explica este renascimento (id., p. 79):

A finalidade cultural ou ritual das obras do passado se atrofiou ou desapareceu progressivamente para deixar emergir uma finalidade propriamente estética. (...) O mundo imaginário não é mais apenas consumido sob forma de ritos, de cultos, de mitos religiosos, de festas sagradas nas quais os espíritos se encarnam, mas também sob forma de espetáculos, de relações estéticas. Às vezes até as significações imaginárias desaparecem; assim, as danças modernas ressuscitam as danças arcaicas de possessão, mas os espíritos não estão nelas.

Assim como na dança, a atividade musical na perspectiva pós-moderna também desloca significados entre as ordens prática, mágico-religiosa e estética, de modo que não se pode delimitar exatamente o espaço de cada uma na experiência social. Se, por um lado, o caráter simbólico se aproxima do aspecto sagrado da esfera mágico-religiosa, por outro, o caráter mediado do fazer musical desperta os aspectos profanos ligados ao afeto, às sensações, não apenas pela convivência com o outro como também por vínculos culturais com grupos maiores, sejam familiares, profissionais, étnicos, regionais, nacionais etc.

Há, ainda, uma dimensão “antropológica” da pós-modernidade que, no dizer de Eagleton (op.cit., p. 113), inclui “clubes, casas de moda, arquitetura e *shopping centers* tanto quanto textos e vídeos”. Estes microcosmos tornam-se núcleos sociais pós-modernos, nos

quais se observam as práticas e representações do cosmopolitismo, da estética, do particular desenraizado, do efêmero etc. Os códigos desses núcleos particulares são reconhecidos e compartilhados por pessoas de diferentes origens e formações, em diversos lugares do planeta, constituindo um vínculo *pós-moderno global*, conforme explica Hall (op. cit., p. 73-74):

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de ‘identidades partilhadas’ – como ‘consumidores’ para os mesmos bens, ‘clientes’ para os mesmos serviços, ‘públicos’ para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo.

A dificuldade em se definir a estética pós-moderna encontra-se em sua *abertura*, *diversidade*, e por sua própria rejeição de padrões, por sua recusa em prender-se a modelos estereotipados, realizando uma arte que enfatiza as incertezas, a indeterminação. É válido ressaltar que tais características já haviam sido exploradas de modo amplo pela estética modernista, no campo artístico. Dentre elas, Mike Featherstone (1995, p. 24-25) destaca, baseado nos estudos de Eugene Lunn:

reflexividade e autoconsciência estética; rejeição da estrutura narrativa em favor da simultaneidade e da montagem; exploração da natureza paradoxal, ambígua e indeterminada da realidade e rejeição da noção de uma personalidade integrada, em favor da ênfase no sujeito desestruturado e desumanizado.

No entanto, observa-se que, em geral, estes recursos eram utilizados com vistas a um adensamento do sujeito ou da existência humana: tratava-se de uma forma de exprimir um ser profundo, inconsciente, que se encontrava ali *apesar* da realidade social, da pressão trabalhista, do esnobismo burguês, ou do horror das guerras mundiais, por exemplo. Um olhar menos otimista da estética pós-moderna pode se voltar para o exacerbamento acrítico daquelas características. De acordo com Harvey (apud OLIVEIRA, op. cit., p. 92-93), algumas respostas “pós-modernas”, em termos psicológicos, ao bombardeio de informações e tecnologia no cotidiano das grandes metrópoles, por exemplo, são: “o bloqueio dos estímulos sensoriais, a negação e o cultivo da atitude *blasée*, a especialização míope, a reversão a imagens de um passado perdido e a excessiva simplificação (na apresentação de si mesmo ou na interpretação dos eventos)”. Os meios de comunicação de massa, por exemplo, possibilitariam o contato entre realidades distintas e simultâneas, em geral, com a mesma abordagem fragmentada e superficial. Em outras palavras, ao mesmo tempo, a eficiência e o alcance dos veículos de comunicação de massa trazem facilidades e visibilidades – divulgação e prestígio – para pessoas e bens simbólicos, desde que adaptados a certos moldes, que delimitam e reduzem, senão subvalorizam o sentido de *cultura*. Renato Janine

Ribeiro (1997, p. 23-4) observa que esta redução se repete também nas instituições governamentais e na visão empresarial. O autor descreve, desta maneira, a problemática da cultura, tal como é entendida por essas instâncias:

Cultura, tal como aparece nos nomes de secretarias, pró-reitorias e até ministérios, bem como nos de cadernos de jornais, poderia ser mais ou menos definida como uma produção que, antes de mais nada, se distingue por um diferencial em face da utilidade. Não pertence àquilo que se faz para ganhar dinheiro ou para a profissão, mas caracteriza, vista pelo ângulo de seu consumo ou recepção, o tempo de lazer. (...) Tentemos sintetizar essa idéia de cultura: ela é a mais usual, e toma conta tanto das instituições de poder quanto do senso comum veiculado na imprensa, refere-se mais à sensibilidade e à intuição do que à razão, mais ao consumo do que à produção, mais ao lazer do que ao trabalho, mesmo que isso implique, na compreensão assim definida, uma dificuldade extraordinária de se entender o que é o trabalho próprio do artista, sua criação, de que nada ou quase nada se diz senão mitos, termos vagos, equivocados.

Por isso, considera-se apropriado, para compreender possíveis aproximações da estética pós-moderna na música de câmara dos grupos analisados, nesta pesquisa, o entendimento de García Canclini (op. cit., p. 329) sobre a questão: “O pós-modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais”. O autor concebe a pós-modernidade como uma etapa que *problematiza* a modernidade, e não como aquela que veio para tomar seu lugar. Sua abertura permite-nos relativizar tanto as posturas fundamentalistas como as evolucionistas em relação ao erudito, ao popular e ao massivo, abarcando “as interações e integrações entre os níveis, gêneros e formas da sensibilidade coletiva”. (id., p. 28) Sua diversidade facilita a compreensão das dinâmicas culturais no cenário latino-americano, já que lança um olhar pluralista em relação às combinações dos “mundos” – tradicional, moderno e pós-moderno -, expondo, de certo modo, as contradições e assimetrias destas combinações frente à bandeira modernizadora que norteou a América Latina durante o século XX. Assim, o autor sintetiza (id., p. 352):

A crise conjunta da modernidade e das tradições, de sua combinação histórica, conduz a uma problemática (não uma etapa) pós-moderna, no sentido de que o moderno se fragmenta e se mistura com o que não é, é afirmado e discutido ao mesmo tempo. (...) Os artistas usam as tecnologias avançadas e ao mesmo tempo olham para o passado no qual buscam certa densidade histórica ou estímulos para imaginar.

A idéia de *hibridação* na (re)criação musical dos grupos toma como referência o conceito de Garcia Canclini (id., p. XIX), para o qual o termo envolve “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Ao contrário do que a expressão possa remeter, o autor esclarece que o conceito não pressupõe combinações de estruturas ou

práticas “puras”, e sim já hibridizadas. Aliás, a idéia supõe, exatamente, retirar das explicações essencialistas o discurso da autenticidade, colocando-o como parte das estratégias de poder simbólico. Portanto, o processo não ocorre de modo harmonioso, mas possibilita pensar as trocas simbólico-culturais em seus diálogos e conflitos *interculturais*, em vez de pensá-las, por outro lado, sob a perspectiva segregadora da multiculturalidade. De acordo com o autor (id., p. XXXI):

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado.

O pós-modernismo questionou a estabilidade das fronteiras culturais dos Estados modernos, mas a hibridação permite questionar também os limites desta diversidade, bem como analisar “o que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado”. (id., p. XXVII) O autor exemplifica alguns dos setores resistentes, que rejeitam a hibridação, tais como: os fundamentalismos religiosos; os grupos racistas; de uma forma menos radical, aquelas resistências culturais que percebem suas tradições ameaçadas; e ainda, aquelas resistências intelectuais que conservam, nas palavras do autor, “o pensamento moderno de tipo analítico, acostumado a separar binariamente o civilizado do selvagem, o nacional do estrangeiro, o anglo do latino”. (id., p. XXXII-XXXIII)

A hibridação constitui-se em um processo de (re)criações individuais e coletivas, que se notabilizou no pós-modernismo pela maior acessibilidade comunicativa, que facilita a combinação de elementos de várias culturas, porém, como adverte o autor (id. p. XXXIII), “isto não implica que as aceitemos indiscriminadamente”. Embora o consideremos, aqui, no âmbito musical, o conceito se aplica não somente ao domínio artístico, mas pode ser encontrado também nas práticas sociais do dia-a-dia e no desenvolvimento tecnológico.

Políticas de identidade, estetização da vida, criações híbridas. Como explicar que práticas tão distintas estejam conectadas sob o mesmo grande signo, o *pós-moderno*? Para Eagleton (op. cit., p. 35), a resposta encontra-se no que elas *rejeitam* em comum. O autor destaca que, de maneiras diferentes, essas práticas se constituem por “reações ao fracasso da cultura como civilização real – como a grande narrativa do autodesenvolvimento humano”. Com base neste grupo referencial reativo, discute-se, a seguir, os planos particulares de ação prática, simbólica e discursiva da cultura nordestina, com ênfase para o campo artístico e, mais especificamente, musical.

3.2 Nordeste: imagens, sons e discursos musicais

De acordo com a perspectiva etnomusicológica comunicacional⁷⁹, problematiza-se, aqui, o fazer musical vinculado ao contexto histórico-cultural brasileiro, destacando alguns caminhos de expressão simbólica da identidade nordestina, e evidenciando as relações entre a música e as práticas sócio-culturais que alimentam a compreensão de sua dimensão semântica⁸⁰. Relaciona-se, portanto, a construção estético-simbólica de uma sonoridade associada à região Nordeste com os lugares sociais que a música nordestina ocupa nas propostas modernistas e pós-modernistas. Estas conexões inserem a música na discussão da avaliação, valorização e conflito dos entrecruzamentos de olhares, ou melhor, de escutas, que referenciam a região, distinguindo e ampliando suas fronteiras simbólico-culturais. Conforme afirmação de Kramer (op. cit., p. 6): “A música tem o poder de oferecer tanto aos produtores quanto aos ouvintes um sentido profundo de suas próprias identidades, formando um tipo de materialização preciosa de seus mais autênticos eus, de maneira tanto individual quanto coletiva”⁸¹.

A música desempenhou um papel fundamental na modernidade, na formação das identidades regionais e nacionais, tanto na releitura cultural do romantismo, feita pelos modernistas, quanto no desenvolvimento do capitalismo industrial, nos termos do racionalismo iluminista da cultura-civilização. Um dos focos de crítica da pós-modernidade, entre alguns autores, envolve a constatação de que, nas sociedades contemporâneas, a produção, a prática e o consumo de música possuem, principalmente, uma função de entretenimento, que por sua vez, ocupa um lugar periférico no mundo do trabalho. Nos bares, nas danceterias, nos concertos, no rádio do carro ou ouvindo um *mp3 player*, enquanto estudamos ou fazemos exercícios físicos, a música nos acompanha, preenchendo espaços e silêncios, não apenas estruturais dos sons, mas também simbólico-culturais.

O discurso do *autêntico*, na música nordestina, neste percurso, passa de fonte legítima para a criação de uma música nacional a fim de inserir o Brasil no “concerto das nações”, até uma atribuição de música *típica* por parte da indústria cultural, que confere ao produto musical um valor – econômico e, também, simbólico - que se atualiza de acordo com modismos e outros padrões de mercado.

⁷⁹ referida no capítulo 1 (p. 23).

⁸⁰ para retomar a acepção de Nattiez (cf. p. 29).

⁸¹ Tradução de: “Music has the power to give its makers and auditors alike a profound sense of their own identities, to form a kind of precious materialization of their most authentic selves, in the mode of both personal and group identity”.

Para Malcolm Chapman (1997, p. 36), por exemplo, este “pertencimento étnico” que a música provoca, nas sociedades de consumo, minimiza o significado das assimetrias pelas quais se constituíram tais etnias como o “outro” na relação com sua cultura dominante. Ele afirma que este sentimento ocorre “para aqueles cujo comprometimento é pequeno, e para quem requer diversão mais do que o esforço”⁸² (id. *ibid.*). Estudioso dos povos de tradição celta, o antropólogo tece uma crítica aos festivais “étnicos” e feiras de livros “celtas”, na Escócia e na Britânia, nos quais as pessoas consomem, cantam, dançam, e a questão política fica restrita a uma “roupagem” musical que, para o autor, oferece para o público dileitante uma participação “prazerosa” e “fácil”⁸³. (id. p. 35)

Edgar Morin (1977b, p. 45) analisa a mesma questão sob um outro aspecto: “As fronteiras que separam os reinos imaginários são sempre fluidas, diferentemente daquelas que separam os reinos da terra. Um homem pode mais facilmente participar das lendas de uma outra civilização do que se adaptar à vida desta civilização”. A música e as atividades musicais também possuem esta fluidez, mas o problema pode surgir exatamente nas negociações e diálogos entre os dois “reinos”. Alguns estudiosos brasileiros também tecem críticas semelhantes, em relação a grupos teatrais e/ou musicais pára-folclóricos, que espetacularizam manifestações tradicionais, assumindo um papel simulado de representantes daquelas tradições: um fenômeno que José Jorge de Carvalho (2004, p. 79) denomina de “canibalização estética, simbólica e econômica”. Investigando a questão sob a perspectiva do conflito entre negros e brancos, o autor acrescenta: “O que preocupa muitos de nós atualmente é a expropriação de tradições para fins de entretenimento pago ou como um exercício inusitado de poder”⁸⁴.

Ainda assim, como ressalta Stokes (1997, p. 3), “a música informa o nosso senso de lugar”, mesmo que este lugar não seja sempre um espaço geográfico fixado, e nos tempos pós-modernos esteja cada vez mais “deslocado” ou “recolocado”. O autor explica (id. p. 3):

O evento musical, das danças coletivas ao ato de colocar uma fita-cassete ou um *CD* em uma máquina, evoca e organiza lembranças coletivas e apresenta experiências de lugar com intensidade, força e simplicidade independente de qualquer outra atividade social. Os ‘lugares’ construídos através da música envolvem noções de diferença e fronteira social. Eles também organizam hierarquias de ordem política e moral⁸⁵.

⁸² “Music provides an entry into the practices and sentiments of ethnic belonging, for those whose commitment is small, and who require entertainment rather than effort”.

⁸³ “Music (...) offers a pleasant and easy participation for the dilettante. (...) Music is the attraction for the majority of contestants, performers and attenders. Politics, if it is present at all, is often given musical clothes”.

⁸⁴ Agradeço ao prof. Dr. Alberto Ikeda por chamar a atenção deste fenômeno ao longo das orientações, que ele aponta como uma “onda etnicista”, identificada principalmente nos grandes centros urbanos.

⁸⁵ Tradução de: “The musical event, from collective dances to the act of putting a cassette or CD into a machine, evokes and organizes collective memories and present experiences of place with an intensity, power and

O autor toma como referência as idéias de Anthony Giddens (1991) sobre o *lugar* e o *desencaixe*⁸⁶, e demonstra como o sentido de identidade se mantém na complexidade da vida (pós-)moderna. Basta observarmos, por exemplo, uma coleção particular qualquer de discos. Referindo-nos às reflexões de Stokes, explicamos, em texto anterior, como tais deslocamentos poderiam ser configurados:

Uma observação simples do conjunto de material sonoro organizado, reproduzido tecnicamente, colecionado e consumido por um indivíduo, nos dá informações valiosas quanto ao seu sentido de lugar, e seus limites ou fronteiras, ao mesmo tempo que o conectam e o aproximam – trazem para a comodidade do lar, deslocam uma experiência musical pública para o ambiente privado – de um imaginário que lhe é significativo. (GIFONI, 2006, p. 4)

O desencaixe ocorre não apenas por meio do consumo ou da fruição musical. Como lembra Stokes (op. cit., p. 98), os músicos – populares, eruditos, profissionais ou amadores – constituem uma categoria *viajante*: eles, habitualmente, se deslocam geograficamente, lidando com culturas diferentes, com públicos heterogêneos. O autor (id., *ibid.*) ressalta que “suas habilidades sociais são aquelas de pessoas capazes de se dirigir a grupos variados e heterogêneos, e seu valor em uma localidade é, em geral, percebido exatamente como sua habilidade de transcender as fronteiras culturais daquela localidade”⁸⁷. Eles assimilam, negociam e avaliam constantemente sua prática, não de uma maneira sistemática ou necessariamente consciente, refletida. O deslocamento ocorre também em suas produções, seja na composição ou na performance, com os significados musicais “estritos”, na organização dos sons (relações sintáticas e semânticas).

Como se observa em relação ao Nordeste, as fronteiras culturais são constantemente remodeladas, o que, ao mesmo tempo, possibilita sua manutenção histórica pela repetição temática, e dificulta a precisão, desgastando, inclusive, as fronteiras entre o erudito e o popular. A seguir, destacam-se alguns traços deste percurso musical que *localiza* o Nordeste no debate cultural brasileiro e que nos permitem conectá-lo simbolicamente a determinados significados em nossa experiência vivencial.

simplicity unmatched by any other social activity. The ‘places’ constructed through music involve notions of difference and social boundary. They also organize hierarchies of a moral and political order”.

⁸⁶ De acordo com Giddens (1991, p. 26-27), “‘Lugar’ é melhor conceitualizado por meio da idéia de localidade, que se refere ao cenário físico da atividade social como situado geograficamente”. Já a noção de *desencaixe* refere-se ao “deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espço”. (id., p. 29)

⁸⁷ “Their social skills are those of people capable of addressing varied and heterogeneous groups, and their value in a locality is often perceived to be precisely their ability to transcend the cultural boundaries of that locality”.

3.2.1. Sobre os modos

No capítulo anterior, observou-se a paisagem sonora *modal* dentre as imagens e enunciados que compõem a idéia de Nordeste. Trata-se de um ponto fundamental na fixação da configuração simbólica deste espaço como tradicional, autêntico, conservador etc. O sentido de tradição se mantém na utilização deste universo sonoro modal nas produções musicais, constituindo um terreno comum, ainda que as maneiras de organizar e compor os sons possam resultar em práticas e percepções musicais bastante diferenciadas.

Entende-se por *modo* um tipo de movimento melódico que se observa em diversas manifestações musicais na tradição oral da região, cuja recorrência nos permite sistematizá-lo como paradigma escalar. Os *modos* nordestinos são, portanto, combinações ordenadas de intervalos e alturas de sons, que, associadas a determinadas práticas de festas e/ou rituais populares, produzem a noção de um *território*, uma *província* ou uma *paisagem* sonora, nos termos de José Miguel Wisnik (2002, p. 71-72; 85), ou ainda de uma *identidade espacial*, para retomar a expressão de Albuquerque⁸⁸.

Segundo Wisnik (id. p. 74), uma das particularidades deste território sonoro é o “caráter circular de que se investem as estruturas rítmicas e melódico-harmônicas da música modal, bem como a experiência de tempo que ela produz”. O autor (id. p. 77) associa esta circularidade da música modal à própria formação social, que compartilharia uma cultura conservadora, baseada “na repetição ritual de suas fórmulas e suas escalas recorrentes”, e resistente às mudanças do “ritmo progressivo da *história*”. Assim, explica Wisnik (id., p. 228):

As músicas modais passam evidentemente por transformações históricas as mais diversas mas não no sentido evolutivo aplicado às articulações do plano harmônico, que caracteriza especificamente a história tonal (como metáfora ou sintoma da modernidade ocidental, ligada ao desenvolvimento do capitalismo).

Espaço-som da tradição, o universo modal nordestino vem sendo construído na cultura brasileira por artistas de várias vertentes, em ambientes lúdicos ou oficiais, pelo rádio, cinema, televisão etc., atraindo nossa escuta para aquele território, instituindo uma ligação entre nossa experiência vivencial, seja particular ou socializada, e uma memória que a transcende. Os grupos Anima e Syntagma também dialogam com este sentido tradicional pelo uso do modalismo, dentre outros recursos estético-musicais. Ainda neste capítulo, apresento a descrição dos tipos escalares recorrentes no Nordeste, e esclareço questões terminológicas que delimitam as análises musicais realizadas nos capítulos seguintes.

⁸⁸ referida no capítulo 2 (p. 42).

3.2.2. Possíveis hibridações modernistas

As propostas estéticas de Mário de Andrade, na fase nacionalista do modernismo musical, tomavam como base a idéia, já esboçada no capítulo anterior, do potencial de expressão da brasilidade pela cultura popular. Caberia ao compositor erudito, neste contexto, o compromisso de instituir um som moderno e nacional, buscando soluções técnicas e estéticas que sintonizassem sua expressão individual com aquelas expressões coletivas do povo brasileiro, assim, de modo que o universal fosse atingido pelo particular. A arte moderna nacional realizar-se-ia, segundo este projeto, pela junção ideal entre a expressão do povo (o instinto) e o trabalho consciente dos artistas, como observa Elisabeth Travassos (1997, p. 158): “A inconsciência do povo forneceria a expressão imediata da entidade nacional, como o sub-eu os impulsos líricos da poesia. Tomada pelos artistas, tal expressão seria transfigurada numa arte culta, moderna e nacional porque gerada no fundo vital do indivíduo grande”.

Esta síntese da música culta-moderna-nacional não seria obtida apenas com uso da intuição, como sugeria a estética antropofágica, e sim com pesquisa e análise do elemento primitivo, o folclore. Tendo delineado a construção e a primazia do Nordeste, especialmente do espaço do sertão, como o lugar da tradição e do passado nacional, não é difícil perceber o interesse e a necessidade de conhecer de forma mais profunda o cenário nordestino. Mário de Andrade viajou ao Nordeste entre 1928 e 1929 para coletar canções e outras práticas musicais consideradas “folclóricas” da região.

Essa “descoberta” das raízes culturais brasileiras, para compreensão e modernização do caráter nacional, foi idéia perseguida por outros pesquisadores⁸⁹, e despertou uma série de indagações e críticas sobre a condução e legitimidade dos procedimentos éticos e teórico-metodológicos envolvidos. Uma das preocupações, por exemplo, deu-se quanto à maneira de se relacionar com os artistas populares no momento da pesquisa e a própria necessidade de sistematização da “coleta”, como uma etapa mediadora entre o popular e o erudito. O rigor na coleta contaria com o auxílio de equipamentos para a captação do áudio, o cuidado com o ambiente da gravação e os conhecimentos de percepção musical do pesquisador para anotar as músicas. O material deveria ser, posteriormente, sistematizado e/ou analisado, e disponibilizado aos artistas eruditos em livros, coletâneas, guias, artigos, estudos científicos, dentre outros formatos textuais.

⁸⁹ A partir da década de 1950, os estudos de folclore de institucionalizaram, e os pesquisadores, chamados *folcloristas*, passaram a atuar sistematicamente em museus, intitutos, órgãos governamentais etc.

Elisabeth Travassos observa que, embora aliasse recursos técnicos a uma abordagem antropológica, contextualizada, do material musical, a empreitada modernista acaba por adaptar e transpor uma série de termos e formas analíticas da expressão erudita, o que resultaria em um manejo excludente da expressão popular. A autora explica (id., p. 211):

Apesar de se socorrerem de teorias da cultura e da civilização, de conhecimentos lingüísticos e etno-históricos, muitos dos temas que os coletores privilegiaram justificam que se fale de um modo literário-musical de aproximação da cultura do povo: perfeição, estilos, criação, imitação e empréstimo, língua materna, arte pura e interessada, expressão, espontaneidade e artifício, interpretação e deformação parecem ter migrado, todos, dos conservatórios para o estudo de grupos sociais que não freqüentavam conservatórios. Trata-se de um modo peculiar de abordagem que faz do povo o espelho de uma fantasia sobre as origens (sobre ‘nossas’ origens), tirando partido, eventualmente, da imprecisão de sentido da palavra. A abordagem silencia sobre o lugar do povo na sociedade moderna – porque precisa colocá-lo fora dela – e desconhece a existência de outras escalas de valores, sobretudo quando está em jogo a apreciação estética.

O cenário nordestino torna-se o celeiro deste potencial criativo popular, e a sua música pode ser modernizada enquanto o seu povo se mantém a margem dos processos modernizadores. A tradição oral nordestina funcionaria, neste contexto, como gênese anônima e coletiva da nacionalidade, associada ao mundo modal e rural, vista pelo olhar distante do músico erudito das grandes capitais, como Rio de Janeiro e São Paulo. Um olhar que anula seus aspectos contraditórios intrínsecos, que se admira da espontaneidade e do virtuosismo dos artistas populares, em seus improvisos “inconscientes” da qualidade nacional. Conforme adverte Stokes (op. cit., p. 7-8), “quando nós observamos a maneira como as etnias e as identidades são colocadas na *performance* musical, não poderíamos esquecer que a música é uma das maneiras menos inocentes em que as categorias dominantes são reforçadas e resistidas⁹⁰”. Para Mário de Andrade, no meio popular, tanto os artistas quanto as pessoas comuns conteriam essa expressão “inconsciente” da nacionalidade, que deveria ser perseguida pelos artistas eruditos. A partir de uma interpretação evolucionista da música brasileira, o autor propõe um projeto nacionalista cujas etapas passariam pela *tese*, pelo *sentimento* e, finalmente, pela *inconsciência* na estética composicional brasileira. Conforme aponta Travassos (op. cit., p. 163):

Mediante o sacrifício dos impulsos líricos individuais e a adesão a uma tese, o artista moldaria sua própria interioridade no contato com o material popular para que essa se tornasse uma adesão de sentimento. Por fim, a

⁹⁰ “when we are looking at the way in which ethnicities and identities are put into play in musical performance, we should not forget that music is one of the less innocent ways in which dominant categories are enforced and resisted”.

nacionalidade seria inconsciente. (...) Nesse dia, os dois inconscientes, do indivíduo e da nação, coincidiriam.

Neste sentido, o resgate da sonoridade nordestina se tornaria quase tão difícil de se apreender e quase tão “estrangeiro” ao compositor intelectual quanto as técnicas de composição modernas europeias, como o dodecafonismo e o serialismo. A proposta do nacionalismo na música erudita brasileira se realizara, em grande parte, pelo conflito com as correntes de vanguarda, na defesa da tradição contra o experimentalismo, em uma discussão estética e intelectual que elaboraria formas legítimas de se trabalhar o material popular⁹¹.

Um dos pontos do embate seria a falta de originalidade temática, já que o compositor retira e “copia” os temas das fontes populares. Neste aspecto, Mário de Andrade ressaltou alguns pontos válidos para se chegar, de modo consciente, à “inconscientização” da música nacional. Como destaca Travassos (id., p. 206), para a perspectiva nacionalista, a originalidade da obra não se encontra em uma suposta criação temática original, mas sim na composição de uma música que supere a artificialidade dos modelos civilizatórios e recupere a espontaneidade da música popular: “a obra original revela a personalidade de um autor capaz de assimilar elementos alógenos e convertê-los com sua força endógena”. Em seu estudo, que estabelece elos entre o pensamento de Mário de Andrade e de Béla Bartók sobre a arte e a etnografia, a autora explica alguns dos recursos musicais aceitos ou estimulados para que se realizasse a conversão dos tais elementos alógenos-populares em força original-endógena do compositor.

Um dos recursos legítimos seria harmonizar as canções de tradição popular, criando uma introdução e uma finalização, mas preservando o seu formato. Outra possibilidade seria compor um tema original, imitando a maneira do estilo popular. Contudo, este recurso caberia apenas aos compositores mais experientes e familiarizados com o universo popular, para não resultar em grosseiras caricaturas, transformando o popular em popularesco. Este uso do popular de forma erudita, que Bartók aponta nas obras de Kodály e Stravinsky, e Mário de Andrade, em Villa-Lobos, dentre outros, garantiria a “‘apoteose’ da música popular, sua elevação ao olimpo das artes”. (id., p. 207)

Aliás, sobre a questão da imitação grosseira, vale destacar outro ângulo do mesmo olhar modernista, que se fecha para as produções e práticas da música popular urbana, como o samba e as modinhas “comerciais”, conferindo uma autenticidade ao popular *folclórico*,

⁹¹ Vale destacar a polarização do debate entre Hans-Joachim Koellreutter e Camargo Guarnieri, marcada pela polêmica política e ideológica apresentada, de um lado, pelo *Manifesto Música Viva*, de 1946, e de outro, pela *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, publicada em 1950 por Guarnieri. De acordo com Mariana Martins Villaça (2004, p. 137): “O embate ideológico entre Guarnieri e Koellreutter, e os simpatizantes de suas idéias, testemunha a tensa convivência de uma linha de pensamento musical inaugurada por Mário de Andrade e o desejo de absorção (principalmente por parte dos músicos jovens) das novidades da música contemporânea”.

devidamente separado do *popularesco* das cidades. Wisnik (2004, p. 133) observa que esta exclusão evitava o conflito e a exposição das contradições sociais no espaço urbano:

O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito.

Este direcionamento nacionalista proposto por Mário de Andrade continua permeando o interesse estético de diversos compositores brasileiros, uma estética que se alimenta, por exemplo, da pesquisa em torno do imaginário sonoro da tradição popular nordestina, do uso de suas escalas e ritmos característicos. Além de Villa-Lobos, podemos citar os compositores Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, os irmãos João Baptista Siqueira e José Siqueira e, de uma geração mais recente, Marlos Nobre, Osvaldo Lacerda, Ernst Mahle, José Alberto Kaplan etc. Cada um a seu modo, estes compositores buscam ou buscaram soluções para aliar a tradição nacional ao experimentalismo e/ou às novas linguagens musicais.

A proposta nacionalista de Mário de Andrade dotava a música de um importante papel na sociedade brasileira, para a formação, o conhecimento, a pesquisa e a integração de nosso povo, idéias que foram sabiamente utilizadas pelo governo do Estado Novo, de Getúlio Vargas, com fins de propaganda política e para amenizar/ coibir os conflitos culturais e regionais. O governo subvencionava e apoiava as atividades musicais eruditas e populares de vertente nacionalista, assim como a coleta de material folclórico, que passou a ser feita, cada vez mais, como um gesto de “resgate” ou “preservação”, em vez de problematizadas sob uma perspectiva crítica ou antropológica. Conforme afirma Suzel Ana Reily (1997, p. 93):

O *Estado Novo* revelou as implicações obscuras da astuta percepção de Mário: a transformação social efetiva pela arte requer um policiamento cultural coerente do estado. De fato, o estado condescendente reproduziu uma aliança das elites culturais condescendentes com as perspectivas folcloristas tradicionalistas⁹².

As últimas reflexões escritas de Mário de Andrade⁹³ apresentam forte inclinação marxista - ou, como prefere Moacir Werneck de Castro (apud TRAVASSOS, op. cit., p. 168), uma simpatia pelo comunismo, e apontam uma preocupação com as diferenças de classe que, inelutavelmente, impediriam a utopia do coletivo nacional por meio da música erudita. Em 1943, são publicadas na *Folha de São Paulo (Folha da Manhã)* as lições

⁹² Tradução de: “The *Estado Novo* revealed the dark implications of Mário’s astute perceptions: effective social transformation through art requires coherent state cultural policies. Indeed, the patronizing state bred a league of patronizing cultural elites with traditionalist folkloristic perspectives”.

⁹³ *O Banquete* (1944-45), obra inacabada.

“aprendidas” com o cantador potiguar Chico Antônio, que conheceu na viagem ao Nordeste. As seis lições, intituladas *Vida de Cantador*, foram transformadas, posteriormente, em livro homônimo. O trecho a seguir exemplifica algumas das inquietações que se colocavam no pensamento de Mário de Andrade (1944-1945 apud TRAVASSOS, id., p. 189-190), em sua relação com o artista popular:

Eu, vai, me alfabetizo, estudo, me desabuso, xingo as coisas de superstições, me individualizo, e hei-de cantar com o ‘meu’ verso e ‘minha’ idéia. E com essas possíveis superioridades, não consigo ter mais que os cinquenta anos duma vida deserta. O cantador improvisa e o seu tema tem sete séculos de antepassados, e os seus gostos se ligam, na pré-história, às formas mais necessárias da razão. É bem fatigante isso de viver cinquenta anos, em vez de duzentos séculos.

À crise do artista erudito moderno, limitado em sua racionalidade e especialização, contrapõe-se a estabilidade do artista popular, este, por sua vez, embebido e inserido em uma tradição que lhe permite criar e improvisar de maneira hábil e espontânea. Nesta passagem de Mário de Andrade, percebe-se uma questão que fundamenta tanto as concepções armoriais quanto as correntes que valorizam o repertório de Música Antiga.

3.2.3 *Modalismos nordestinos e o retorno às origens*

Alguns estudiosos voltaram seus interesses para desvelar as matrizes musicais daquele imaginário tradicional, buscando associar elementos sintáticos e semânticos do fazer musical à própria tese da mestiçagem, avaliando de que maneira as matrizes culturais contribuíram para a formação da música nordestina. Autores como Andrade Muricy (apud SOUZA, 1959) e Pe. José Geraldo de Souza (apud PAZ, 2002, p. 27) fazem conexões entre as características da voz anasalada no canto indígena e o modo peculiar de interpretação dos cantos gregorianos, ensinados pelos jesuítas, por exemplo, como uma explicação para a origem da sonoridade modal do povo sertanejo:

Resquícios, inesperados repontes do Gregoriano, da sua peculiar declamação podem ser vislumbrados e, se devidamente pesquisados, estou certo, até nitidamente acusados em certas inflexões, em certas alterações da escala. A hipótese de que a volubilidade declamatória da embolada nordestina tenha longínquas raízes na ladainha gregoriana é pelo menos digna de viva atenção.

Porém, os estudos de compositores como Guerra-Peixe e João Baptista Siqueira questionam esta versão de que a música de tradição nordestina seria uma espécie de cópia

mal-sucedida dos modos eclesiásticos⁹⁴, afirmando a tese de um modalismo autóctone, criado especialmente pela matriz indígena e seus descendentes⁹⁵. Este último autor (1951 apud PAZ, op. cit., p. 28), por exemplo, argumenta da seguinte maneira, sobre as origens musicais da região: “A música do folclore nordestino não se enquadra em qualquer dos sistemas modais conhecidos. Foram precipitados os autores que declaravam que esses sistemas se baseavam no gregoriano”.

Baptista Siqueira estabelece um referencial melódico-escalar para as práticas musicais de tradição popular nordestina, em que destaca o uso de cinco modos principais, sendo dois *hexacordais* e três eufonicamente equivalentes aos modos *mixolídio*, *eólio* e *dórico*. Contudo, o autor os descreve de forma a evidenciar suas estruturas sintáticas e rejeitar a nomenclatura dos modos antigos⁹⁶ e acrescenta que, ao contrário destes, todos conservam uma direcionalidade *descendente*. Com base em anotações levantadas em curso ministrado por Hélio Sena, no *Festival 140 anos da Escola de Música da UFRJ* (01-05 ago. 1988), sobre as estruturas modais da música nordestina, Ermelinda Paz (id., p. 93), tece as seguintes reflexões acerca desta direcionalidade:

A típica resolução – direta ou indireta da sensível subindo à tônica - não encontra resquícios no universo modal. O VII grau não possui esta tendência atrativa, induzindo o mesmo a um movimento melódico descendente. A mesma ocorrência verificamos com relação às terminações de frases e períodos.

Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga também intuíram esta direcionalidade ao relacionar a recorrência de escalas modais na música nordestina aos modos antigos, embora utilizassem outra terminologia. Dentre os modos detectados em suas pesquisas, destacam-se os modos antigos *dórico*, *frígio*, *lídio*, *mixolídio*, *jônio* e *eólio*, respectivamente (ver exemplos na tabela da página seguinte).

Partindo de experiências e estudos sobre o pife, instrumento dos mais populares na região nordestina, José Siqueira (1981 apud PAZ, op. cit., p. 31) observa algumas características sonoras que poderiam explicar a origem do que se denomina de *modo*

⁹⁴ De acordo com Donald Grout e Claude Palisca (1994, p. 77): “O desenvolvimento do sistema de modos medieval foi um processo gradual, de que não é possível reconstituir claramente todas as etapas. Na sua forma acabada, atingida por alturas do século XI, o sistema incluía oito modos, diferenciados segundo a posição dos tons inteiros ou meios-tons numa oitava diatônica construída a partir da *finalis*, ou *final*; na prática esta era geralmente – embora nem sempre – a última nota da melodia”.

⁹⁵ Dentre os trabalhos musicológicos significativos de Baptista Siqueira sobre o assunto, destacam-se o ensaio *Influência ameríndia na música folclórica do Nordeste* (1951), apresentado e debatido no I Congresso Brasileiro de Folclore; o ensaio *Pentamodalismo nordestino* (1956) e o livro *Os Cariris do Nordeste* (1978).

⁹⁶ Diferenciamos a terminologia em relação aos eclesiásticos, optando por uma nomenclatura mais geral, por considerarmos inclusos os modos eólio e jônio, utilizados na música secular, e sistematizados em teoria musical a partir de meados do século XVI.

nordestino, ou aquele modo típico encontrado em diversas práticas e produções musicais da região. O autor explica:

Tratando-se o instrumento de uma coluna de ar, quando posta em vibração através de seu tubo, o som fundamental ou gerador contém uma série de sons parciais ou harmônicos, figurando entre estes os harmônicos n° 7 e 11, que correspondem, respectivamente, às alterações contidas nos três modos brasileiros.

Os três modos brasileiros a que José Siqueira se refere, denominados por ele de *modos reais*, equivalem, eufonicamente, aos modos antigos *mixolídio*, *lídio* e uma combinação dos dois citados anteriormente, um modo original composto de quarto grau aumentado e sétimo abaixado: o *modo nordestino*. O autor observa ainda que os dados adquiridos com o estudo do pife vão ao encontro da pedagogia musical jesuítica, que provavelmente estimularia a prática destes intervalos para se evitar o pecado do *trítono*⁹⁷.

A seguir, apresenta-se um esquema resumido das equivalências eufônicas dos diversos modos, demonstrando as particularidades regionais conforme os estudos de Baptista Siqueira e José Siqueira, comparando-os aos modos antigos.

⁹⁷ Intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta (no temperamento igual), denominado também de o *diabolus in musica*, rejeitado por grande parte dos teóricos na Idade Média e na Renascença, alegando-se seu aspecto dissonante e instável.

<u>ANTIGOS</u>	<u>NORDESTINOS</u> (Batista Siqueira)	<u>NORDESTINOS</u> (José Siqueira)
<i>mixolídio</i>	<i>2o. tipo (maior com VII abaixado)</i>	<i>I Modo Real</i>
<i>lídio</i>	<i>3o. tipo (maior sem sensível com IV elevado)</i>	<i>II Modo Real</i>
<i>frígio</i>		<i>I Modo derivado</i>
<i>dórico</i>	<i>3o. tipo (menor com VII abaixado e VI elevado)</i>	<i>II Modo derivado</i>
<i>hipodórico/eólio</i>	<i>4o. tipo (menor com VII abaixado)</i>	
<i>jônico/hipolídio</i>	<i>1o. tipo (maior sem sensível)</i>	
		<i>III Modo Real</i>
		<i>III Modo derivado</i>

Fig. 1

Ao analisar a utilização destes modos pelas músicas do Anima e do Syntagma, nos capítulos seguintes, preferimos o critério de maior familiaridade, mantendo a terminologia que nos parece mais inteligível, talvez por ser mais difundida nos livros de harmonia – sejam eruditos, de música popular brasileira, ou de *jazz* -, por motivos que fogem ao alcance desta pesquisa. Assim, optamos por denominar de *modos nordestinos, maior e menor*, as escalas

correspondentes, respectivamente, ao III modo real e derivado de José Siqueira. Quanto aos demais modos, mantemos a terminologia descrita na coluna dos modos antigos. Os exemplos da figura foram selecionados como uma comparação ilustrativa de determinada linha investigativa brasileira. Sem dúvida, as mesmas combinações intervalares dos modos nordestinos caberiam, por exemplo, em algumas sonoridades modais da Hungria, nos modos sintéticos de Olivier Messiaen, em escalas octatônicas etc. Debussy utilizava recorrentemente a mesma escala, compondo um modo híbrido com o lídio e o mixolídio, mas partia da justaposição entre dois acordes de sétima menor (*do-mi-sol-sib* e *re-fa#-la-do*)⁹⁸, apresentando um resultado sonoro completamente distinto do empregado no modo nordestino. Neste ponto, o plano *semântico* se faz imprescindível para a compreensão do fenômeno musical, avaliando a *representação simbólica* de um sertão ou de um Nordeste que faz uso de determinados códigos musicais, compartilhados ou pelo menos reconhecidos nacionalmente como parte daquele contexto social. Os modos se associam não somente a um território, mas também a uma prática: a entoação, os timbres, as recorrências melódicas e rítmicas, as emoções que despertam, todos estes fatores são fundamentais para a identificação modal⁹⁹.

Em todo caso, a polêmica gerada por estas pesquisas musicológicas possibilita-nos apontar um outro caminho discursivo e um outro olhar para as tradições, diferenciado da proposta modernista de arte musical por conferir uma valoração peculiar à criatividade musical do povo sertanejo que, aos poucos, transfigura-se de *embrião potencial* da nacionalidade ao próprio *detentor* atuante da potência. Ao mesmo tempo, a discussão em torno dos modos levou o interesse estético dos compositores eruditos para a música antiga européia, mais condizente com a sonoridade trazida pelos portugueses e vivenciada em nossas origens, ao invés das formas musicais românticas, impressionistas e neoclassicistas, seguidas pelo modernismo brasileiro “oficializado” no governo Vargas, tendo no trabalho de Villa-Lobos e na escola nacionalista de Camargo Guarnieri os modelos mais significativos.

Além disso, a partir do foco nos elementos da cultura ibérica, surgiram outras aproximações que enfatizaram, também, a presença árabe na cultura sertaneja, pela própria força cultural dos mouros nos povos ibéricos, compartilhada por aqueles colonizadores que aportaram na “ilha” brasileira. A entoação melismática encontrada nos aboios, por exemplo, possui uma semelhança com os cantos dos viajantes árabes. Tal manifestação espalhou-se

⁹⁸ Conforme explicado por Stefan Kosta e Dorothy Payne (1999, p. 493-494).

⁹⁹ Agradeço a contribuição do prof. M. Ewelter Rocha, pelos valiosos comentários sobre estes aspectos da linguagem modal.

fortemente no sertão brasileiro desde, pelo menos, o começo do século XVIII, pela ocupação economicamente periférica do território brasileiro conhecida como a *civilização do couro*.

Portanto, é possível considerar uma linha de pensamento entre a intelectualidade brasileira que valoriza a identidade espacial nordestina pela investigação dos seus elementos formadores, cuja mestiçagem conteria a brasilidade mais profunda. Este processo de valorização, explicado no capítulo anterior, destaca, nas práticas culturais sertanejas, influências ibérico-mouriscas, indígenas e africanas, numa construção identitária que parte do pensamento regional de Gilberto Freyre até o pensamento armorial de Ariano Suassuna, com a contribuição musicológica de autores interessados em desvelar as origens do modalismo nordestino, como Gustavo Barroso, Guilherme Melo, Luis Soler, Leonardo Sá etc., além dos citados Guerra-Peixe e Baptista Siqueira.

3.2.4. Sertão barroco: a (re)leitura armorial

Desde o final do séc. XIX, este povo detentor da legítima brasilidade, situado no espaço nordestino, transfigurado, por sua vez, no símbolo *sertão*, assegurara sua originalidade pela mistura *racial*, em Silvio Romero, *cultural*, em Gilberto Freyre, e *imaginal*, em Ariano Suassuna. Maria Thereza Didier (op. cit., p. 180) explica, deste modo, tal imaginário armorial:

Símbolos e imagens da cosmologia medieval, vindos para o Brasil sob a vertente ibero-moura e misturando-se aqui com os negros e índios formando o ser castanho, são elementos da imagética armorial que a relacionam com um passado de tradições autênticas brasileiras. A significação que os armoriais demarcam em direção ao universo emblemático medieval e ao popular nordestino é a garantia da singularidade cultural brasileira, fundamentada no que consideram como fósseis culturais encontrados no sertão da região Nordeste.

A música armorial rejeita o ideal de Belo da tradição clássico-romântica ocidental, bem como os experimentalismos da vanguarda, voltando-se para uma aproximação de mundos sonoros entre a cultura europeia pré-clássica que aqui aportou dos séculos XVI ao XVIII e outras práticas musicais com as quais se fundiu - africanas, mouras, indígenas - inserindo uma perspectiva sonora *barroca* nas práticas dos povos *castanhos* do sertão. O barroco de Suassuna é aquele que constitui o mundo ibérico do colonizador, um barroco, segundo ele (1973 apud SUASSUNA, 1974, p. 61), “muito mais aproximado do espírito medieval e pré-renascentista do que, por exemplo, da Arte do século XVIII europeu”. Na concepção armorial, “o espírito sertanejo” seria preservado, do ponto de vista musical (SUASSUNA apud LEITÃO, p. 104),

através da utilização de instrumentos populares e de um repertório que percorria canções ibéro-provençais, assim como cantigas árabes ou judaico-latinas dos séculos XV e XVI, além de outras composições em que a influência indígena é maior, ou ainda, outras composições onde há certa influência africana.

A idéia consistiria na recriação artística e literária a partir da Arte e da Literatura populares, seguindo o caminho do Barroco, característico destas manifestações, por sua “capacidade ‘dialética’ de unir contrastes”. (SUASSUNA, 1969, p. 39) Este autor (id., p. 40-41) exemplifica as criações pelas quais se interessam estes recriadores armoriais, ou seja, o universo da cultura popular:

É o conjunto dos espetáculos como o ‘bumba-meu-boi’, dos versos do Romanceiro, dos contos orais, das xilogravuras das capas dos folhetos, das esculturas em barro queimado, das talhas, dos ornamentos, das bandeiras e dos estandartes de Cavalhadas – enfim, de tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar e que, tendo sido criado à margem da civilização européia e industrial, é, por isso, mesmo, mais peculiar e singular.

A música armorial utiliza, por exemplo, instrumentos populares como a rabeca, a viola sertaneja, o marimbau, o pífano, zabumba etc., e também o violino, a flauta transversa, a viola “erudita”, dentre outros, em composições que respeitam o ritmo e a forma característicos das práticas musicais sertanejas. Busca-se ressaltar a proximidade timbrística entre aqueles instrumentos populares e os instrumentos europeus, utilizados na música medieval, renascentista e barroca. No primeiro *long-play* do Quinteto Armorial¹⁰⁰, *Do Romance ao galope nordestino* (1974), os integrantes gravaram músicas inéditas, intituladas, por exemplo, *Toada e desafio* (Capiba), *Repente* (Antônio José Madureira), *Bendito* (Egildo Vieira), e gravaram outras músicas com temas de tradição popular, como o *Romance da bela infanta* e *Excelência*, ambos recriados por Antônio José Madureira a partir das tradições ibéricas e sertanejas, respectivamente. As melodias armoriais se apresentam, em geral, como monodia (a uma só voz) mas não há uma rejeição ou proibição efusiva quanto ao uso de polifonia (duas ou mais vozes simultâneas). A harmonia baseia-se na pesquisa dos modos nordestinos e na observação de suas recorrências intervalares.

O que nos parece pouco preciso na estética armorial, pelo menos quanto à música, é essa fronteira possível com o mundo europeu fixada no Barroco. A base teórica do movimento consideraria o contato e as dinâmicas de produção cultural *legítimas* até o século XVIII, quando as matrizes interagiam e criavam seu imaginário místico, dionisíaco,

¹⁰⁰ Formado por Antônio Nóbrega, Antônio José Madureira, Egildo Vieira e Fernando Barbosa e Eulálio Cabral. Em Recife, as cópias do primeiro *LP* esgotaram-se em apenas uma semana. Além deste, o grupo lançou também os álbuns *Aralume* (1976), *Quinteto Armorial* (1978), *Sete flechas* (1980). Todos foram gravados por Discos Marcus Pereira.

espontâneo. Mas, afinal, como denominar *Barroco* três séculos de vivência estético-artística ibérica?

Compreende-se que, de fato, o pedaço de Europa para o qual o Brasil serviu de colônia adentrou no universo estético do Barroco tardiamente em relação a outros espaços-‘países’ europeus. Donde se explica aquela aproximação a que se refere Suassuna, do imaginário sertanejo com o imaginário medieval dos ciganos, dos jesuítas, e dos povos mouro-africanos que habitavam a Metrópole. Porém, outro ponto de confusão se estabelece, por exemplo, quando observamos o repertório cujo paralelo musical pretendia destacar. No programa estreado pelo Quinteto Armorial, em 26 de novembro de 1971, o planejamento do repertório deu-se no sentido de estabelecer conexões estéticas entre o Barroco europeu, o Barroco nordestino e a música armorial. O cenário do concerto era a Igreja Rosário dos Pretos, na cidade de Recife. Na parte do barroco europeu, o Quinteto apresentou uma sonata de Scarlatti, uma contradança de Fernando Ferandiere, um andante de Vivaldi e um allegro de Haendel¹⁰¹. Contudo, Suassuna (1973, apud SUASSUNA, 1974, p. 61) afirma que, ao falar “na importância, para a Música armorial, dos ‘cantares’ que nos vieram para cá nos séculos XVI, XVII e XVIII, é pensando em algo muito mais áspero e primitivo do que a música de Mozart”. Ora, se as composições armoriais buscaram este objetivo, parece-nos que existe alguma confusão, pelo menos, quanto aos paralelos estabelecidos.

Por outro lado, talvez a compreensão da proposta musical armorial não comporte simples demarcações de influências estrangeiras, de compositores, seus estilos e suas localidades. Tais escolhas, além de uma preferência particular, constituem formas simbólicas mais amplas para situar historicamente o público. Além disso, ao mesmo tempo em que conferem ao popular uma notoriedade, enquanto saber singular, as ligações de parentesco *imaginal* com o mundo pré-clássico europeu servem para *enobrecer* o mundo sertanejo. Assim, aquele barroco de origem ibérica, que já continha uma série de sincretismos populares, é abasileirado pelo nosso povo. Sob outro ângulo ainda, pode-se perceber estas escolhas estrangeiras por um critério hermenêutico, ou seja, pelo âmbito das impressões de escuta, pelos sentimentos que esta desperta intimamente, e não se consegue nem se deseja uma explicação inteligível. Neste sentido, seria uma escolha coerente com a defesa da

¹⁰¹ As informações sobre o programa de concerto tomam como referência Didier, op. cit., p. 113-114. Para facilitar as localizações, identificam-se a seguir as origens dos compositores segundo são atribuídos pela atual configuração geopolítica, pois como se sabe, na época em que viveram ainda não haviam se constituído os Estados Nacionais em tais regiões: Fernando Ferandiere (1740-1816), compositor espanhol; Antonio Vivaldi (1678-1741), compositor italiano; George Friedrich Haendel (1685-1759), compositor alemão, radicado em Londres; quanto à Scarlatti, a autora não indica se foi o pai, Alessandro Scarlatti (1660-1725), ou o filho, Domenico Scarlatti (1685-1757), compositor italiano do Barroco tardio. De qualquer modo, nenhum dos compositores apresenta uma trajetória musical voltada aos cantares ibéricos referidos por Ariano Suassuna.

posição dionisíaca popular frente aos parâmetros apolíneos habitualmente atribuídos aos rituais de concertos eruditos.

Em seu estudo sobre a obra teatral de Suassuna, Ligia Vassalo identifica como principais referências estruturais do autor os modelos presentes na Baixa Idade Média européia até meados do século XVII, correspondendo, de acordo com a autora (1993, p. 25), “em linhas gerais, à superação dos cânones medievais pela implantação daqueles da Renascença neoclássica. Os primeiros perdem a vez e a voz na Europa, mas serão legados às Américas, onde subsistem paralelamente aos outros”. Assim, Suassuna recria um teatro nacional com base nas tradições herdeiras daqueles legados, como as narrativas dos cegos das feiras populares, o teatro de mamulengos, os autos religiosos etc., e tendo como referenciais literários autores como Gil Vicente, Miguel de Cervantes e Dostoievsky. A partir destes elementos torna-se possível a construção de versões de um povo nordestino, a cuja imagem-discurso de *força*, como já se dissera¹⁰², acrescia-se, então, a de *nobreza*. De acordo com Albuquerque (op. cit., p. 170), esta é a imagem-discurso do Nordeste de Ariano Suassuna:

Um Nordeste em que se misturam as imagens e os temas já cristalizados em torno da região, como os temas da seca, da miséria, do cangaço, dos beatos e coronéis, mas estas imagens se transmutam por meio das imagens ligadas ao medievo, à sociedade de cavalaria, da heráldica. Ele enobrece o sertão, tornando este passado da região uma miragem, um sonho de um futuro, em que o tempo perdido volte transfigurado pela beleza, pela grandiosidade, pelo resgate de sua essência heróica e cavalheiresca.

O ponto de vista dos armoriais, ainda que valorize as tradições populares e pretenda conservar e preservar, diferencia-se da visão modernista na forma como cristaliza esse caráter. Aquela legitimidade das trocas culturais até o século XVIII continuaria presente no povo castanho sertanejo brasileiro até o mundo contemporâneo, resistindo contra o racionalismo clássico, o iluminismo educador, a ciência estranguladora do fantástico, dos sonhos, e, finalmente, contra a indústria cultural massificadora, homogeneizadora e atomizante. Quando propõem o resgate destas raízes culturais brasileiras, os armoriais possuem uma certa continuidade com a perspectiva nacionalista, porém, ao contrário do olhar urbano dos modernistas, pretendiam construir um olhar, ao mesmo tempo, rural, sertanejo e erudito.

O compositor não seria mais o indivíduo genial que representaria a nação-cosmos pela apreensão dos embriões potenciais encontrados no folclore. Para os armoriais, esta potência genial está presente, de maneira plena, no próprio povo, nos próprios artistas

¹⁰² Na célebre construção de Euclides da Cunha (1998, p. 118) em *Os Sertões* (1902), que tornou-se arquétipo do nordestino: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”.

populares. A proposta armorial, assim, dilui as fronteiras entre popular e erudito, reconhecendo no popular uma nova forma de erudição. Em vez de tomar as convenções européias quanto às estruturas e formas musicais como molde para a composição – acusação atribuída aos compositores modernistas e da escola nacionalista -, a base das composições armoriais viria das formas do romanceiro popular, representadas pelos cantadores, rabequeiros, violeiros, aboiadores etc. Os compositores ligados ao movimento escrevem músicas para conjuntos de câmara, evitando elaborações orquestrais maiores, para evitar, segundo Suassuna (apud DIDIER, op. cit., p. 110), uma “europeização”, mesmo que não-intencional. Conforme observa Didier (id. ibid.), “as influências européias que não estavam circunscritas ao barroco são vistas como elementos ‘externos’ à cultura brasileira”, um barroco cuja autenticidade se garantia pela matriz ibérica na formação da cultura brasileira.

É importante ressaltar que a estética armorial considerada até o momento, refere-se à idealizada por Ariano Suassuna. Retomando a noite de estréia do Quinteto Armorial (1971), podemos aludir àquele evento sob outros aspectos que revelam as divergências internas do movimento. Tanto o Quinteto quanto a apresentação foram organizados a partir de uma discordância entre Suassuna e o maestro Cussy de Almeida, que participara do lançamento oficial do Movimento Armorial, em outubro de 1970. Na ocasião, o maestro sugeriu que, em vez do quinteto – um outro quinteto, com o qual Suassuna vinha discutindo e acompanhando ensaios para a construção da música armorial -, este fosse incorporado à Orquestra Armorial de Câmara, apresentando um grupo maior. Formado por músicos do Conservatório Pernambucano de Música, a orquestra apresentou-se, então, no lançamento, na Igreja de São Pedro dos Clérigos. Um ano depois, com o Quinteto reformulado, Suassuna pretendia apresentar ao público, finalmente, a *verdadeira* proposta armorial. Além do concerto, também fez parte do evento uma exposição de artes plásticas, com mostra de desenhos, cerâmica, escultura em madeira e tapeçaria. Desta forma, a estréia do Quinteto oficializava também a querela armorial.

De um lado, a linha de Suassuna apontava para uma sonoridade mais rural, valorizando os timbres e modos de cor local sertaneja, bem como o trabalho de criação e aprendizado das técnicas dos músicos populares, e apostava na formação camerística de menor porte, mais condizente com os pequenos conjuntos trovadorescos. Por sua vez, a orquestra de Cussy, que poderia ter resultado em uma aproximação com as bandas populares, acabou sendo alvo de comparações com a proposta das correntes nacionalistas do modernismo brasileiro, por realizar uma “transposição” do universo sonoro popular para as “regras” européias ocidentais. A ênfase na afinação segundo orquestras européias, os instrumentos utilizados, a técnica, e até mesmo a contratação de músicos estrangeiros

ocupando quase metade do corpo da orquestra frustrou as expectativas iniciais de Suassuna e provocou um debate cultural interessante na imprensa recifense. Para Suassuna, a Orquestra Armorial representava uma visão apolínea da realidade, uma cópia do modelo estético-musical do estrangeiro colonizador, situando-se, portanto, fora da sua concepção de cultura popular castanha brasileira. Para Cussy de Almeida, Suassuna era um leigo musical incapaz de compreender o processo de condução e formação de um trabalho de boa qualidade dentro de uma orquestra. A discussão dos dois contribuiu para uma assimilação confusa do que significava o Armorial, no plano teórico e simbólico.

Juntamente com as questões estéticas, havia a dimensão política do debate, a disputa por verbas, apoios e espaços, além do uso legítimo do nome *Armorial*, que se acirrou quando Suassuna assumiu o cargo de Secretário da Educação e Cultura de Recife, em março de 1975. Em setembro do mesmo ano, Cussy de Almeida chegou a solicitar – sem sucesso – ao Instituto Nacional de Propriedade Industrial o registro do termo *armorial*, após tê-lo patenteadado junto à Agência Pernambucana de Marcas, em nome do Conservatório Pernambucano de Música. Todo o empenho se deu quando da criação, por idéia de Suassuna, da Orquestra Armorial Brasileira, formada por jovens de treze a vinte e cinco anos, com base no trabalho de criação e interpretação do Quinteto Armorial, e tendo como regente o violonista do próprio quinteto, Antônio José Madureira. A proposta se distanciava totalmente da orquestra de Cussy, mas os nomes se confundiam e o receio da concorrência por verbas e espaços, além das comparações qualitativas inevitáveis por parte do público, alimentava os ataques mútuos. Finalmente, Suassuna decidiu – atendendo aos apelos do então secretário da Educação e Cultura, José Jorge de Vasconcelos Lima, e até do secretário da Fazenda, Gustavo Krause – alterar o nome da orquestra de jovens para *Romançal*¹⁰³. Como destaca Didier (id., p. 131): “Reafirmando que o romanceiro popular nordestino teria sua origem no romanceiro popular ibérico, Suassuna lançava com o nome de ‘Romançal’ a representação, em sua opinião, legítima da música armorial”.

As idéias de Suassuna contemplavam um movimento artístico amplo, envolvendo não apenas a música, mas também o teatro, a dança, as artes plásticas, o cinema e a literatura. A matriz da arte armorial, fonte popular primordial – embora não exclusiva - que agregaria

¹⁰³ A complexa relação entre as idéias armoriais e a política cultural dos governos do período da ditadura militar foge ao alcance especulativo deste trabalho. No intuito de exemplificar tal complexidade, e ao mesmo tempo sugerir ao leitor novos prismas analíticos, acrescenta-se, aqui, uma declaração feita por Suassuna para a revista *Entre Livros* (jul. 2005, p. 35): “É preciso distinguir o nacionalismo de direita e o de esquerda. Essa distinção existiu, nos países pobres ou em desenvolvimento, como o Brasil. É claro que o ideal de todo mundo, e o meu inclusive, é o internacionalismo. Mas esse internacionalismo não pode ser brandido, como está sendo, pelos países poderosos para escamotear um novo imperialismo”.

todos estes elementos, seria a *literatura de cordel*. De acordo com o próprio autor (1974, p. 7):

O ‘folheto’ da nossa Literatura de Cordel pode, realmente, servir-nos de bandeira, porque reúne três caminhos: um, para a Literatura, o Cinema e o Teatro, através da Poesia narrativa de seus versos; outro, para as Artes plásticas como a Gravura, a Pintura, a Escultura, a Talha, a Cerâmica ou a Tapeçaria, através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilogravuras que ilustram suas capas; e finalmente um terceiro caminho para a Música, através das ‘solfas’ e ‘ponteados’ que acompanham ou constituem seus ‘cantares’, o canto de seus versos e estrofes.

Atuante na década de 1970, o movimento armorial, além de dialogar com as questões modernistas e pós-modernistas, confrontou-se com uma série de tendências estéticas à medida em que seus trabalhos artísticos se desenvolviam, como, por exemplo, a arte engajada, o tropicalismo, a vanguarda erudita. Suassuna não concordava com a arte condicionada a um projeto político, nem com a pretensão de “revelação” que essa arte continha. Ressaltando o aspecto dionisíaco do povo *castanho*, também se posiciona contra a postura conscientizadora da arte engajada, por exemplo, do Centro Popular de Cultura (CPC) ou do Movimento de Cultura Popular (MCP). Ainda em 1969, num artigo para a *Revista Brasileira de Cultura*¹⁰⁴, Suassuna declararia (p. 39):

Quando nós afirmamos a existência de uma Literatura popular brasileira, os críticos e teóricos de Esquerda na mesma hora batem palmas, juntando entusiasticamente suas vozes à nossa. Mas, a partir daí, não se conformam com as liberdades amplas da criação: querem, também, ‘purificar e expurgar’, limitando os interesses dos artistas e do Povo, de acordo com cartilhas e esquemas. Não se conformam com o fato de o Povo não se pautar, em suas criações, por tais cartilhas.

Tendo participado da fundação do MCP, em Recife, Suassuna romperia com as outras lideranças e se desligaria do movimento. Didier (op. cit., p. 96-97) explica que ele “defendia o lúdico como ponto de partida para a criação, contrariamente à posição de outros intelectuais, que colocavam a necessidade de priorizar a veiculação da consciência política através da criação artística”. Nesta reação da arte engajada, o armorial possui uma ligação com o movimento tropicalista. A participação política de Suassuna na universidade e no governo resultaria em vários projetos de incentivo tanto para a arte armorial quanto para os próprios artistas populares. Além disso, costumeiramente, ele exercia outra forma de participação, quando, nos concertos, seja na orquestra ou no quinteto, entre as músicas, apresentava as idéias armoriais e tecia comentários ilustrativos, por vezes acompanhados de *slides*.

¹⁰⁴ Publicação do Conselho Federal de Cultura, do qual Suassuna participava, desde 1967, sustentando uma posição de apoio ao golpe militar, mesmo que mantivesse uma visão, nas palavras de Albuquerque (op. cit., p. 169), “nem de direita nem de esquerda, mas uma terceira visão, ‘a visão divina’, sagrada, ‘católico-sertaneja’.”

O armorial propunha um outro tipo de resistência: a defesa das artes populares, em respeito ao que estas possuíam de espontâneo, de alegre. A bandeira armorial representa a resistência da cultura sertaneja frente à cultura *cosmopolita* pós-moderna, posicionando-se contra as interferências da cultura de massa, consideradas, em grande parte, tentativas de se firmar um novo imperialismo norte-americano. Este aspecto, por sua vez, manteria o movimento armorial em profundo conflito tanto com o tropicalismo quanto com a vanguarda, e posteriormente com o movimento *mangue-beat*. As alegorias do sertão “medieval” nordestino, com sua religiosidade “primitiva” – uma combinação do sebastianismo e do milenarismo, do catolicismo popular português, com o animismo e o fetichismo das culturas negras e indígenas -, contrapõem-se ao racionalismo do mundo capitalista, “abraçado” pelo *Sul*, ou ainda à “religiosidade elaborada” presente nas utopias sócio-políticas. Um dos pontos de crítica ao armorial dá-se por sua tentativa de elevação da arte popular sertaneja, enquanto as condições sociais, políticas e econômicas dos sertanejos, artistas ou não, permaneceriam em situação desfavorável. De seu lado, Suassuna afirmava “acreditar na possibilidade de reunião entre melhor condição de vida para o povo e a preservação dos valores culturais próprios do país”, conforme explica Didier (id. p. 74). Para ele, o desenvolvimento não implica, necessariamente, em uma cópia de modelos culturais exteriores.

3.2.5. Luiz Gonzaga e o sertão na Música Popular Brasileira (MPB)

Enquanto o repertório erudito se unia ao folclore, na construção discursiva da autenticidade, a partir dos anos 1940, pelo menos, a incipiente indústria cultural brasileira passaria a incorporar também o tipo regional ao consumo e ao entretenimento. Naquela época, o samba e as marchinhas populares obtinham uma visibilidade maior apenas no período do Carnaval, e o consumo urbano de música voltava-se para o bolero, para as canções de temáticas amorosas - destacadas nos vozeirões, inspirados no *bel canto* italiano -, e a outros ritmos estrangeiros, como o tango e o foxtrote. Neste contexto, o modalismo nordestino, com toda a intensidade emocional do sertão, será representado na “invenção” do baião, por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. O baião insere o Nordeste na Música Popular Brasileira. O rádio constitui-se no principal meio de divulgação deste som que apresentaria ao Brasil o espaço afetivo e saudoso do sertão. Albuquerque (op. cit., p. 152-153) lembra que, encurtando distâncias e promovendo a divulgação da cultura nacional,

o rádio será tutelado, inclusive pela censura, para se engajar nesta política nacionalista e populista, partida do Estado. O rádio, ao mesmo tempo em que é estimulado a falar do país, revela a sua diversidade cultural. (...) É

nelas [estações de rádio] que nasce, concentra-se e se dispersa o que se vai chamar de Música Popular Brasileira.

No *Cancioneiro Humberto Teixeira: biografia*, Ricardo Cravo Albin (2006, p. 77) cita um ensaio escrito pelo próprio Humberto Teixeira (s/d), que exemplifica bem a construção deste espaço-som nordestino. Reproduzo alguns trechos a seguir:

Em perfeito acordo com um ritmo cadenciado e mais ou menos uniforme, o passo miúdo e recatado, tal como se até na dança manifestasse o caboclo nordestino a sua forma paradoxal de pudor do sofrimento... A linha melódica setentrional, de uma beleza mística e singela, típica da gleba e que a técnica da música do Sul tenta debalde fixar na pauta ou prender a um binário aceitável, bem longe porém do genuíno e do perfeito... (...) *O quinze* de Rachel de Queiroz... O balanceio de Lauro Maia... A viola do cego Aderaldo... O cantochão do boiadeiro consolando o boi magro e sedento no seu êxodo da terra calcinada de onde desapareceu o último xique-xique... (...) A sanfona mágica de Luiz Gonzaga, a sua musicalidade e sua voz mil por cento nordestina... A contribuição rítmica e melódica das terras ensolaradas ao grande concerto orquestral da pátria comum... A sonoridade triste da minha lira canhestra... As endechas sem métrica da minha musa capenga... –Isso, tudo isso, é o BAIÃO...

A idéia de lançar o ritmo nordestino na sociedade de consumo urbana surgiu em meados de 1945, quando Lauro Maia recusou o convite de parceria de Luiz Gonzaga mas decidiu apresentá-lo a seu cunhado Humberto Teixeira. Cearense de Iguatu, este já havia composto sambas e outros ritmos populares urbanos, não relacionados à música nordestina. Da mesma forma, Luiz Gonzaga, emigrado de Exu-PE, tocava valsas, choros, tangos etc., em sua sanfona, em bares e casas noturnas do Rio, mas vinha alimentando o desejo de diferenciar-se no cenário artístico-musical, lançando um ritmo tipicamente nordestino. A partir daquele encontro, no escritório de Humberto Teixeira, a dupla iniciou o trabalho imediatamente, já esboçando o que viria a ser *Asa Branca* e decidindo apostar no baião.

Tocava-se o baião nas feiras, nas festas populares, nas cantigas de cegos, nos repentistas, em uma vasta área do sertão, que compreendia, principalmente, os Estados do Piauí, Ceará, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. O ritmo era dedilhado na viola, com uma marcação sincopada, que teria origem, provavelmente, no *lundu baiano*, do qual pode ter declinado, inclusive, a corruptela corriqueira *baião*.

Embora não tivessem uma equipe de mercado para formular uma campanha publicitária que assegurasse as vendas, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga elaboraram uma estratégia, com base na observação e na experiência musical anterior, que visava a urbanizar um ritmo tão presente em suas infâncias - nas feiras, nas festas populares, nas cantigas de cegos e dos repentistas - e possivelmente no passado de tantos migrantes nordestinos que se estabeleceram no Rio e em São Paulo, para buscar melhores condições de vida. Acertaram a tal ponto que o baião obteve uma supremacia comercial nas rádios, nas gravadoras e nas

práticas musicais da vida urbana por quase uma década, de 1946 a 1955. É o que se constata pelas declarações do próprio Humberto Teixeira, citadas por Ricardo Cravo Albin (id., p. 74):

A verdade é que se passou a saber que no Nordeste havia uma poesia popular ligada à Música Popular Brasileira depois que nós, eu e Luiz Gonzaga, deflagramos esse *movimento* do baião. Primeiramente, naquelas horas de conversa, no meu escritório, fizemos um levantamento de todos os ritmos nordestinos. E entre os vários ritmos que levantamos, verificando quais poderiam ser aproveitados para os grandes temas folclóricos que a gente conhecia lá do Norte, nos detivemos no baião. Sobretudo pela facilidade rítmica que apresenta, a facilidade de qualquer orquestra de qualquer parte executar aquilo de uma maneira uniforme, tal como nós o lançamos e o criamos.

A invenção do baião, tal como foi noticiado pela imprensa – embora Humberto Teixeira tenha sempre negado o invento, explicando sua adaptação ao contexto urbano e enfatizando a presença do ritmo nas tradições populares -, foi seguida, rapidamente, pela divulgação comercial de uma série de ritmos regionais dançantes genericamente chamados de forró¹⁰⁵, como o arrasta-pé, o xote, o xaxado, e também de ritmos mais lentos como as toadas nordestinas. De acordo com Gilmar de Carvalho (2005, p. 61), “pode-se falar em Luiz Gonzaga como o fundador (sistematizador) de uma música enraizada, buscando, nos ocios do Nordeste, referenciais que trabalhou com seus parceiros”, fazendo dos ritmos populares sertanejos “matéria-prima para a recriação de uma série de clássicos do nosso cancionário”.

Luiz Gonzaga constrói uma personalidade artística vinculada ao imaginário do sertão nordestino. Adota uma forma de cantar anasalada, assume o sotaque, as expressões locais, chiados, interjeições, e um modo despojado de cantar, que se diferenciava bastante dos vozeirões de maior sucesso na época, como Vicente Celestino e Nelson Gonçalves. Além disso, adota uma indumentária própria, estilizando uma vestimenta regional: gibão de vaqueiro, chapéu e sandálias de couro, dentre outros acessórios. Albuquerque (op. cit., p. 155-156) ressalta que esta postura de Luiz Gonzaga, principalmente em relação ao sotaque e a forma de cantar, “provoca uma alteração substancial no regime de escuta em nossa sociedade”. O autor (id., p. 204) argumenta que não apenas a atitude do artista, mas a repercussão feita pelos discursos do rádio e da imprensa instituem a “voz como símbolo, como identidade de um artista e, por extensão, como identidade de uma região ou de uma nação”.

Suas composições narram a condição do migrante, o seu estranhamento diante da civilização, a saudade do sertão, a problemática da seca e também a descontração das danças, aspectos lúdicos do dia-a-dia, sempre do ponto de vista do tipo regional. Conforme aponta

¹⁰⁵ Termo que denomina tanto o baile (a festa) como a dança.

Albuquerque (id., p. 160): “As letras, como os próprios arranjos, suscitam lembranças, emoções, idéias, ligadas a este espaço distante e abstrato nomeado de Nordeste”. Suas músicas inseriram a linguagem modal na MPB de modo marcante, especialmente do modo mixolídio, inspirando outros artistas a trazerem esse universo sonoro associado ao folclore para o meio urbano¹⁰⁶. Exemplifica-se o ritmo no trecho a seguir, lançado e consagrado pela música homônima, *Baião* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1946):

Fig. 2

Comentando a respeito deste uso do folclore pela cultura de massa, José Jorge de Carvalho (1992, p. 32) explica:

Há algo de específico no folclore que não se perdeu: ele ainda funciona como um núcleo simbólico para expressar um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quando totalmente reinterpretado e revestido das modernas técnicas de difusão, continua sendo importante, porque remete à memória longa. (...) Se não fosse assim, a indústria cultural poderia, perfeitamente, inventar símbolos novos todo o tempo, em vez de apropriar-se dos símbolos clássicos e tradicionais e dar-lhes uma nova roupagem. Se o faz é porque necessita *também* manter acesa, numa crônica e agonística negação de si mesma, a idéia de permanência. É esse modelo da cultura *folk* e não sua manifestação ‘autêntica’ o que a cultura de massa não destruiu.

Após 1954, os sons regionais nordestinos perdem espaço para o samba no mercado, depois valorizado e estilizado pela bossa nova. A versatilidade, o empenho e o carisma da figura de Luiz Gonzaga conseguiram estender a identidade nordestina para todo o país, colocando-a no ápice de uma construção artística regional, com toda a força de transmissão

¹⁰⁶ Alguns exemplos do uso do modalismo nordestino podem ser encontrados nas músicas de: Sivuca, Tom Jobim, Chico Buarque, Capinam, Geraldo Vandré, Hermeto Pascoal, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Djavan, Egberto Gismonti, Elomar, Xangai, Capiba, Fagner, Ednardo etc.

simbólica da cultura de massa. Podem-se esboçar algumas razões para a perda de espaço e o declínio do sucesso de “Seu Luiz”, como era conhecido. O fim do Estado Novo conduziu o Brasil a novas perspectivas sociais: além de moderno e industrial, o país tinha que se tornar *desenvolvido*. Este plano desenvolvimentista se tornou cada vez mais forte na década de 1950. Por mais talentoso e versátil que fosse, Luiz Gonzaga era um artista regional, que se manteve “fiel” ao personagem, enquanto a moda regionalista passou. Além da característica do efêmero, observada nas sociedades de consumo, já apresentamos, em tópico anterior, as dinâmicas culturais globalizantes que possibilitaram a maior circulação de bens materiais e simbólicos, cuja velocidade e alcance aumentariam substancialmente com o advento da televisão. A Música Popular Brasileira precisava ser internacional, sofisticada mas sem perder a brasilidade, e não regional, presa a uma tradição passadista. Enquanto o país se desenvolvia, não apenas Luiz Gonzaga, mas todo o Nordeste representava o arcaico, o agrário, o *outro* apreensivo que observava tudo de longe.

Do ponto de vista sócio-histórico, Albuquerque (op. cit., p. 162-163) avalia a produção musical de Luiz Gonzaga da seguinte maneira:

A música de Luiz Gonzaga é atravessada pela ambigüidade entre um conteúdo tradicional e uma forma moderna. Enquanto as letras de suas canções mostravam um Nordeste tradicional, antimoderno, antiurbano, seu ritmo, sua harmonia eram uma invenção urbana, moderna. Ao mesmo tempo que falava de um espaço que rejeitava as relações mercantins burguesas, era eminentemente comercial, voltada para um público urbano. Uma música que, identificada como popular e regional, viveu por quase dez anos a condição de música nacional, até de exportação e presença indispensável nos salões da ‘alta sociedade’. Era o baião a própria expressão da conciliação entre formas modernas e conteúdos tradicionais; era a expressão da separação entre estes dois momentos da produção cultural, que caracterizava a vida cultural do nacional-populismo.

Se o projeto cultural modernista fechava-se para a música popular urbana, como já foi colocado, o pós-modernismo vai inserir a lógica de mercado e de consumo no debate cultural. Frente a esta problemática pós-moderna, Luiz Gonzaga obtém uma nova visibilidade. Com a globalização, a acessibilidade das informações torna a idéia de cultura nacional algo mais amplo e mais complexo que um projeto de uma pequena elite intelectual. A partir dos anos 1960, experiências artísticas como a poesia concreta, o Cinema Novo, o tropicalismo, e tantas outras, redimensionaram e reavaliaram aquelas noções de moderno e de tradicional, fazendo-as circularem e se combinarem com outras idéias, compondo novos significados. Durante o período da ditadura militar, a problemática nordestina seria ressaltada

como *denúncia* pelos movimentos de resistência, e algumas músicas de Luiz Gonzaga seriam retomadas, alimentando sua circulação pela “indústria do protesto”¹⁰⁷.

A *Asa Branca* receberia a conotação política de um canto de protesto na voz de Geraldo Vandré, em 1965. Caetano Veloso também grava essa mesma música quando exilado em Londres, em 1970, nas palavras de Tárík de Sousa (2006, p. 15), “acrescentando um improviso mastigado de cantiga de cego, como no baião primevo”. Desde o esboço inicial, ainda da primeira vez em que se encontraram naquele escritório, e a partir do seu lançamento em 1947, *Asa Branca* realizou um percurso simbólico-cultural, com o passar dos anos, que lhe instituiria, popularmente (de modo não-oficial), o título de *Hino do Sertão*, ou ainda *Hino do Nordeste*. Trata-se de uma das músicas mais gravadas e tocadas por artistas nacionais e estrangeiros das mais diversas vertentes, além de fazer parte, no ensino de música brasileiro, do repertório inicial dos estudantes de instrumentos os mais variados. O seu lamento modal condensa toda a dramaticidade associada à região, todos os aspectos simbólicos levantados no capítulo anterior: um Nordeste-sertão árido, seco, arcaico, de gentes simples, próximas da natureza (o pássaro e o sertanejo estão “juntos” na mesma condição de miséria), migrantes, protegidas por Deus (e por Nossa Senhora) e que guardam consigo a saudade de seus parentes e de suas tradições.

O movimento tropicalista colocaria o baião e o ritmo regional nordestino em uma espécie de releitura antropofágica, buscando uma sonoridade que reuniria, ao mesmo tempo, o arcaico, o moderno e a cultura de massa. A cantora Gal Costa, por exemplo, revisitaria sucessos de Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, tendo gravado junto com este. A banda *Os Mutantes* grava, em 1968, uma versão tropicalista para *Adeus Maria Fulô*, um baião de Humberto Teixeira e Sivuca, de grande sucesso em 1951, na voz de Carmélia Alves.

3.3 Considerações sobre o renascimento da Música Antiga: por outras razões e sensibilidades

Já vimos que um ponto fundamental da resignificação da cultura nordestina, no âmbito musical, dá-se pelas (re)criações que utilizam como fonte o universo sonoro modal. Ao dialogarem com outras linguagens, estas (re)criações constituem um mecanismo importante de construção e negociação de fronteiras étnicas, que nos permitem formar

¹⁰⁷ Expressão utilizada por Ikeda (1995, p. 199), em relação ao aspecto mercadológico que se observou junto aos movimentos de resistência cultural nas décadas de 1960 e 1970, no Brasil. O autor afirma: “Aproveitando o potencial de consumo dos segmentos jovens e dos setores politicamente engajados, houve todo um trabalho de incorporação desses movimentos na indústria cultural, transformando artistas engajados em ídolos nacionais e internacionais”.

imagens e discursos sobre a região. Entende-se, ainda, que tais (re)criações ocorrem de acordo com processos de hibridação, seja no plano sintático, das organizações e relações internas dos sons musicais, seja no plano semântico, dos contextos em que se desenvolvem tais práticas.

O movimento armorial direcionou o diálogo cultural da música sertaneja nordestina com a música medieval, renascentista e barroca. Se a idéia, na teoria, consistia em conectar as tradições orais nordestina e ibérica no plano artístico, destacando suas semelhanças imaginais, na prática, o repertório musical do passado europeu pré-clássico foi explorado de forma mais ampla e flexível. Na década de 1970, até meados dos anos 1980, no Brasil, o interesse pela Música Antiga encontrava-se no auge, seja entre músicos experientes, iniciantes ou entusiastas de outras áreas profissionais.

Este interesse, embora não se conjugue em um movimento organizado, ocorre pelo questionamento de valores convencionais da tradição musical erudita clássica européia, não apenas quanto ao repertório mas quanto ao fazer musical de modo mais amplo, na relação da música - e dos músicos - com o mundo. Colocaram-se em evidência questões como a formalidade nas salas de concerto, o culto do virtuosismo, a postura arrogante dos músicos, os protocolos que envolvem a conduta orquestral, a canonização de determinado repertório clássico-romântico. O renascimento da Música Antiga no século XX constitui-se em um fenômeno profundamente relacionado com a crítica da modernidade, que toma força, paradoxalmente, no momento em que o avanço técnico, comunicacional e econômico vai se configurando em níveis globais, após a Segunda Guerra Mundial. Conforme sintetiza Kristina Augustin (1997, p. 107-108):

A música medieval e renascentista é predominantemente uma música coletiva. Mesmo na música barroca, que já apresenta linhas melódicas mais virtuosas, o ideal de cumplicidade com os outros instrumentos permanece, e a linha do baixo era, invariavelmente, o pilar de sustentação da composição musical. Os músicos foram atraídos pelo fazer coletivo. Se no início a escolha desse repertório foi a reação ao virtuosismo exagerado do romantismo, ao cansaço do esquema de trabalho das orquestras na busca de uma uniformização, constata-se que, ao se buscar institucionalizar a Música Antiga na Europa, esse panorama mudou. Com a criação de escolas voltadas especificamente para a formação de músicos especialistas em Música Antiga, cujo intuito era acabar com o diletantismo, pouco a pouco essas escolas foram abandonando a prática salutar da música em conjunto e iniciando um processo de formação de músicos solistas, extremamente competitivo. (...) As gravadoras exercem muita pressão, impondo um padrão e estimulando os ‘malabarismos’ musicais.

É certo que, em seu início, na Europa do século XIX, o renascimento da Música Antiga esteve relacionado aos movimentos nacionalistas, que buscavam glorificar o passado de suas culturas nacionais, não apenas “descobrimo” elementos folclóricos como

“resgatando” a música de compositores antigos, inserindo-os no legado artístico da cultura-civilização. Costuma-se atribuir ao concerto dirigido por Felix Mendelssohn, em 1829, da *Paixão Segundo São Mateus*, de J. S. Bach, como o marco do ressurgimento dos “antigos mestres” da música européia. A repercussão desta apresentação provocou o interesse de um maior número de pessoas para a música do Barroco e do Renascimento, especialmente na Inglaterra e na Alemanha, além do que já vinha sendo alimentado, ao longo do século XIX, por uma pequena elite aristocrática de amadores musicais, e pelos colecionadores particulares e donos de antiquários, cujo gosto pelo antigo associava-se ao fascínio pelo exótico, pelo mistério, pelo bizarro etc.

O percurso deste interesse adquiriu outros contornos no começo do século XX, com o desenvolvimento tecnológico e industrial e o adensamento das sociedades modernas. Por um lado, os compositores procuraram incorporar aquele retorno ao passado pré-capitalista como elemento renovador para suas próprias linguagens musicais, seguindo o que se denominou linha neoclassicista. Por outro, formavam-se pequenos círculos sociais motivados, possivelmente, pelo colecionismo, ou pela curiosidade dos sons exóticos dos instrumentos antigos. Porém, se estas tendências contribuíram para manter a temática da Música Antiga em pauta, e despertaram a atenção e o interesse do público, especialista ou não, para este universo sonoro tão amplo, suas idéias não correspondem ao renascimento proposto no pós-guerra, ligando-se a ele apenas tangencialmente.

Em vez do universalismo neoclassicista, ou da segmentação especialista do colecionismo, o renascimento da Música Antiga tal como se configurou no pós-guerra é um fenômeno *cosmopolita*, mais aproximado do pós-modernismo, contendo uma perspectiva crítica da modernidade. Este cosmopolitismo se tornou possível quando o interesse se expandiu significativamente ao Novo Mundo¹⁰⁸, seja pela imigração de músicos europeus, por causa da guerra, seja pela difusão cultural de edições e gravações de Música Antiga¹⁰⁹. Pode-se afirmar que as pessoas envolvidas neste renascimento passam a compartilhar determinados gostos, visões de mundo, saberes, interesses, modos de vida, e até um vocabulário peculiar, formando uma cultura específica, dentro daquela dimensão

¹⁰⁸ Além de ter se desenvolvido em outros centros europeus, como Áustria, Holanda, Suécia, Finlândia, Dinamarca, Suíça, França, Espanha, Itália, a *onda* da Música Antiga também atingiu Estados Unidos, Canadá, Austrália, Chile, Argentina, Brasil, dentre outros.

¹⁰⁹ No Brasil, Kristina Augustin destaca a participação, nos anos 50, do búlgaro Borislav Tschorbov (violino e viola) e da ucraniana Violetta Kundert (piano e cravo), além da atuação importante de Koellreutter em São Paulo, no Rio de Janeiro e na Bahia, dentre outros estados, que se estendeu até os anos 1980, com a disseminação dos *Seminários de Música Pró-Arte*. Segundo Augustin (id., p. 54), este curso “assumiu de imediato uma atitude crítica e polêmica face ao tradicionalismo do ensino de música nos conservatórios. Koellreutter enfatizava a necessidade do estudo da Música Antiga para a compreensão da evolução da história da música. Para músicos, professores e alunos esse foi o espaço propício para o estudo e difusão da Música Antiga”.

antropológica de que nos fala Eagleton¹¹⁰, que é vivenciada de uma forma parecida em diversas partes do mundo, por pessoas de origens diferentes. Estas pessoas organizam associações, festivais, seminários, dentre outras formas de encontros para promover o intercâmbio de idéias e incentivar a participação social dos interessados.

A formação desta cultura cosmopolita de Música Antiga se explica, exatamente, por sua característica reativa a um fenômeno também compartilhado nas sociedades de consumo: a reprodução em série de produtos culturais para um público de massa. Como foi explicado, vários artistas expuseram, no início do século, sua insatisfação diante desta industrialização cultural em movimentos que questionavam a banalização da obra de arte, inserida no sistema mecanicista das sociedades modernas. Walter Benjamin avaliara, em texto publicado em 1936, tal fenômeno como a *perda da aura* da obra de arte, devido à sua reprodutibilidade técnica¹¹¹. Neste aspecto, é possível observar uma aproximação entre o movimento de Música Antiga – no início do século XX até pelo menos o período entre guerras - e o modernismo regionalista brasileiro, na negação do progresso e na recondução de valores de um passado pré-capitalista. Esta motivação reativa constitui o cerne do renascimento da Música Antiga no século XX, cuja fomentação ocorre, na Inglaterra, em torno da figura de Arnold Dolmetsch (1858-1940). Neste sentido aponta Kristina Augustin (id., p. 17):

Juntamente com seu amigo e admirador William Morris – o líder do movimento *Arts and Craft* – [Dolmetsch] defendeu a beleza do trabalho artesanal na fabricação dos instrumentos, repudiando a produção serial. Contra a crescente individualização, propôs a volta dos concertos caseiros, para os quais os amantes da música e músicos estariam unidos em um pequeno ambiente, em atmosfera informal e acolhedora.

Dolmetsch dedicara-se ao estudo sobre os instrumentos de época e à valorização dos timbres “originais” e das convenções estilísticas para a *performance*. Contra a grandiloquência da música de concerto do romantismo, propunha um retorno à música de câmara, feita em ambientes informais, com simplicidade. Esta prática, disseminada também na Alemanha nos anos 1930, recebeu o nome de *Hausmusik*, ou “música caseira”¹¹². O intercâmbio destas idéias a outras partes do mundo deu-se tanto pela leva de refugiados

¹¹⁰ Referido no tópico 3.1 deste capítulo (p. 69).

¹¹¹ Conforme destacamos em texto anterior (GIFONI, op. cit., p. 2): “Benjamin define a *aura* como ‘uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja’. (BENJAMIN, 1994, p. 170). Segundo ele, as sociedades modernas ocidentais, em sua busca frenética de aproximação com os objetos culturais, conseguem superar sua unicidade através da reprodutibilidade, com níveis cada vez mais eficientes de qualidade técnica, o que acaba promovendo a destruição da aura, ou seja, a padronização ou banalização do objeto. Ao mesmo tempo, permanece o desejo e a associação, de acordo com Benjamin de base teológica, por mais remota e estranha que pareça, presente nos mais profanos rituais estéticos, com a idéia de obras artísticas autênticas”.

¹¹² Musicólogos alemães como Riemann e Gurlitt criaram grupos acadêmicos inspirados no modelo do *Collegium musicum* barroco, um espaço alternativo – às cortes e à igreja – ligado à vida burguesa dos séculos XVI ao XVIII, onde músicos profissionais e amadores se encontravam para tocar e aprender, em ambiente lúdico.

européus quanto pelo próprio empenho do governo nazista em investir na consolidação dos gênios da música alemã, em seu projeto pan-germanista, o que resultou no apoio a pesquisa de manuscritos de compositores como J. S. Bach e G. Handel, por exemplo, e edições de partituras, dentre outras ações de incentivo. Posteriormente, o repertório escrito circularia no mundo, aumentando o interesse por sua execução.

As idéias de Dolmetsch fomentaram a pesquisa musicológica e a fabricação de réplicas de instrumentos antigos, a preocupação com a prática musical em conjunto, com os timbres, os fraseados, as ornamentações e todo um estudo em torno do estilo e da sonoridade das épocas barrocas, renascentistas e medievais. Tais estudos contariam com uma visão articulada das Artes, aliando elementos das pesquisas sobre a iconografia e a dança antiga, por exemplo. Logo, os resultados destes estudos passaram a interferir nas *performances*¹¹³ musicais, na medida em que também se criavam as escolas interpretativas, agregando um valor de *autenticidade* histórica ao trabalho musicológico. Dolmetsch não concordava que se cumprissem apenas critérios objetivos na interpretação da Música Antiga, mas que se buscasse algo mais abstrato, uma maneira de expressar o *sentimento* ou o *espírito* da época, constituindo uma linha *subjetivista*. A linha *objetivista*, por seu turno, sustentava um ranço contra a expressão e o sentimento, pelo receio da forte associação dos termos ao romantismo, defendendo, por isso, a idéia de uma interpretação mais comedida, introvertida, “objetiva”, “fiel às notas”. Em discordância, a linha subjetivista alega o teor especulativo intrínseco a reconstrução da Música Antiga, cuja imprecisão aumenta quanto mais antiga seja. Apesar das controvérsias, a linha de Dolmetsch teve repercussão bastante significativa no Brasil, conforme se observa no depoimento de um dos pioneiros, Roberto de Regina (apud AUGUSTIN, op. cit., p. 52), em 1976:

Hoje os conjuntos de Música Antiga têm uma preocupação extrema com ‘autenticidade’. Eles se armam de uma parafernália incrível de instrumentos e se preocupam com uma pesquisa arqueológica extenuante. (...) Acho, enfim, que não é essa parte externa, essa parte física, que é a mais importante quando se quer recriar uma obra de arte. A autenticidade que se deve procurar em primeiro lugar, parece-me, é a autenticidade emocional. (...) Esse rendimento emocional, intrínseco, interior da música é, e foi sempre, a minha principal preocupação.

Além disso, esta movimentação cultural vivenciada em torno da Música Antiga estabelece um diálogo com as idéias dos movimentos políticos da sociedade civil dos tempos

¹¹³ Quando nos referimos a este termo, pensamos tanto no desempenho do artista ao executar uma música quanto no seu entendimento a respeito dela, interferindo no tal desempenho. Esta acepção aproxima a idéias de *performance* e *interpretação* musical, como nos sugere Joseph Kerman (1987, p. 271): “A interpretação [é] o processo pelo qual uma personalidade musical ímpar atua sobre a música a fim de revelar sua substância, conteúdo ou significado. A *performance* (...) pode ser encarada como uma forma de crítica. Pode-se admirar a interpretação de um artista, assim como a de um crítico, por qualidades como brilho, integridade, distinção e coerência, mesmo quando se está convencido de que ela não alcança o objetivo desejado”.

pós-modernos, especialmente os movimentos ecológicos e de contracultura juvenil. A prática musical de Música Antiga se coloca como alternativa para o fazer racionalista – autônomo, evolucionista e especializado - associado à música erudita no mundo capitalista. Augustin (id., p. 56) comenta tal aspecto da seguinte forma:

Assim como a Música Antiga foi aceita como música alternativa àquela tocada nas salas de concerto tradicionais, alguns traços do movimento hippie foram incorporados pelos que a executavam. Os músicos, na maioria, eram jovens e buscavam fugir do conservadorismo e da seriedade da chamada música erudita. Escolheram espaços alternativos para realizar os concertos, como galerias de artes, igrejas, museus; optaram por um visual mais descontraído, substituindo a casaca ou smoking pelas batas e roupas indianas. Introduziram ainda o hábito de se dirigirem verbalmente ao público, rompendo a barreira que separava o artista e o ouvinte.

Ao contrário de alguns segmentos do multiculturalismo pós-moderno, o movimento cultural da Música Antiga apresenta uma atitude questionadora diante das relações contratuais e efêmeras das sociedades de consumo. Apesar dessa crítica, presente desde Dolmetsch, questionador da reprodução em série, os intérpretes de Música Antiga não rejeitam ou recusam a cultura de massa, apocalipticamente, mas procuram se integrar¹¹⁴, interagindo de forma flexível com outras práticas artísticas e buscando espaços de atuação. Embora suas propostas não correspondam às tendências dominantes do mercado cultural (*mainstream*), os músicos são abertos ao uso das novas mídias, no desejo de construir e oferecer ao público um *mercado* também *alternativo*.

Enquanto os circuitos musicais dominantes ligados aos concertos eruditos não se mostrariam receptivos à inclusão da Música Antiga, o mesmo não ocorreria com as pequenas gravadoras¹¹⁵, com interesse em se estabelecer no mercado com uma proposta diferenciada. Este mercado alternativo dialoga com as necessidades espirituais de determinado público consumidor urbano, trabalhando com a questão das identidades *descentradas*. Já mostramos como a autenticidade atribuída ao povo sertanejo resultara numa valorização temática de suas manifestações artísticas nos meios urbanos, tanto na música erudita quanto na música popular urbana, ambas adaptando aquelas manifestações às suas linguagens e aos seus públicos específicos. Mesmo a música folclórica, ou de tradição oral, feita por artistas sertanejos, encontra certa receptividade no público urbano. Ao abrir espaços para estes artistas, as pequenas gravadoras, selos e fundações culturais buscam vincular aos produtos um valor *simbólico*, que é também compartilhado no consumo cultural na formação de um

¹¹⁴ Destacamos, assim, o movimento de Música Antiga frente a um debate bastante fértil na década de 1970, sobre a postura dos intelectuais e artistas de esquerda em relação à cultura de massa, que na leitura de Umberto Eco (op. cit.), dividiam suas posições entre “apocalípticos” ou “integrados” ao “sistema”.

¹¹⁵ Harry Haskell (1996, p. 127) aponta como exceção o projeto *Archiv Produktion* da *Deutsche Grammophon*, uma gravadora de grande porte que investiu na formação de uma antologia musical significativa de Música Antiga, com um repertório que compreendia desde o canto gregoriano até Mozart.

público especializado. Neste contexto do *alternativo*, a Música Antiga e a música nordestina recebem um arquétipo semelhante: o selo do *autêntico*.

Por outro lado, o multiculturalismo contra o qual as propostas contraculturais desejam reagir, acaba por incorporá-las, segundo a própria lógica do pós-moderno: o mercado alternativo é *aberto e relativista*, musicalmente *eclético*, ou seja, ao mesmo tempo em que consegue valorizar outros critérios de repertório e *performance*, apresenta este diferencial do *autêntico* como **uma** opção possível, dentre outras igualmente válidas, de interpretação musical. Desta forma, os movimentos contraculturais adquirem uma visibilidade política que, ao serem equiparados entre si, na perspectiva pós-moderna, tornam-se equivalentes e, por conseguinte, nulos. Harry Haskell (1996, p. 11) analisa da seguinte forma esta problemática, que atravessa também o movimento da Música Antiga:

Eu tenho utilizado os termos *subcultura* e *contracultura* para descrever o movimento da música antiga do pós-guerra porque eu acredito que o movimento se definia como uma alternativa para a cultura musical predominante. Uma contracultura pode existir somente ainda na medida em que há algo contra o que reagir. Isso está se tornando cada vez menos verdadeiro no momento em que muitos músicos de *mainstream* estão atentos para as particularidades históricas e em que a própria cultura *mainstream* encontra-se cada vez mais pluralista e fragmentada¹¹⁶.

Assim, o mercado alternativo se lança contra o dominante, mas com o desejo de atingir o mesmo nível de domínio. Não se pode desconsiderar que o interesse das pequenas gravadoras pela Música Antiga e seus músicos “desconhecidos” ocorreria, em grande parte, porque estas não possuiriam capital para investir em intérpretes “famosos” de um repertório canônico. Com o tempo, o mercado de Música Antiga constitui os seus próprios “famosos”¹¹⁷, bem como institui seu próprio cânone: um repertório que cativa também os músicos ligados aos mercados do *pop*, do *rock*, do *jazz*, além do interesse que desperta no mundo do cinema, da moda e da publicidade. Até os compositores de vanguarda aproveitariam a redescoberta dos instrumentos antigos para a exploração de seus timbres, dentre outras possibilidades, na elaboração de músicas com linguagens contemporâneas¹¹⁸.

¹¹⁶ Tradução de: “I have used the terms *subculture* and *counterculture* to describe the post-war early music movement because I believe the movement defined itself as an alternative to the prevailing musical culture. Yet a counterculture can exist only so long as it has something to react against. This is becoming less true at a time when many mainstream musicians are attuned to historical issues and when mainstream culture itself is increasingly pluralistic and fragmented”.

¹¹⁷ Taskell (id., p. 130) cita alguns intérpretes que se destacaram, comparáveis aos colegas do *mainstream*, inclusive sob critérios de técnica e virtuosismo, tais como Frans Brüggen, Nicolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood, Emma Kirkby, Gustav Leonhardt etc.

¹¹⁸ Apesar do notável interesse destas diversas esferas sociais, o mesmo não se pode afirmar em relação ao ensino tradicional de música, para o que nos chama a atenção Augustin (op. cit., p. 102): “O tema Música Antiga normalmente é abordado nos conservatórios e universidades de forma superficial e teórica, inserido na conhecida matéria obrigatória – História da Música. A abordagem prática, quando existe, se limita às atividades de canto coral ou aos grupos de flauta-doce”.

Interessados menos nos aspectos históricos do que na sonoridade, estes compositores atualizam a utilização de instrumentos como o cravo, a viola da gamba ou a flauta doce, ampliando seus repertórios e suas combinações camerísticas. Em todo caso, esta relação ambivalente do *alternativo* com o *mainstream* consegue alterar certos padrões comportamentais na música erudita, renovando suas formas de comunicação com o público. Tal aspecto comunicacional traz a questão da ambivalência para os próprios artistas, no modo como estes lidam com a tradição ou o antigo nos tempos (pós)-modernos¹¹⁹.

Por outro lado, as gravações ditas *históricas*, mesmo feitas sob grande especulação criativa, instituem parâmetros interpretativos, ajudando a definir os limites do aceitável nas (re)criações. Assim como Mário de Andrade previa o perigo da imitação fácil do popular¹²⁰, alguns críticos e musicólogos chamaram a atenção para o risco da fixação *caricata* de modelos interpretativos, provocada pela profissionalização da Música Antiga, que selecionaria indivíduos, escolas e/ou gravações de grupos camerísticos como referenciais de gosto e autenticidade. Assim adverte Taskell (op. cit., p. 170): “na medida em que o movimento de música antiga floresce com o individualismo e a rebeldia, a imitação fácil, indubitavelmente, torna-se uma séria ameaça à manutenção de sua vitalidade¹²¹”. Deste modo, percebe-se que, pelo menos em parte, o movimento de Música Antiga é incorporado à mesma lógica evolucionista da cultura-civilização, que tanto criticara a respeito da tradição clássica-romântica. Por conseguinte, o selo do autêntico contribuiria, de certa forma, para forjar *autoridades* interpretativas e impor critérios de execução e escuta, construídos muitas vezes sobre experiências musicais que não se pretendiam únicas ou oficiais, dentro da proposta de Dolmestch. Este caráter especulativo percorre toda a discussão interpretativa da Música Antiga, que se constrói em torno do debate entre o autêntico e a cópia, e na (re)definição de limites interpretativos.

Por outro lado, o excesso de historicismo não ocorreria sem questionamentos no renascimento da Música Antiga, ao ponto de provocarem, em algumas tendências, a perda do interesse nos preciosismos da pesquisa histórica, e um retorno à utilização de instrumentos modernos no momento da *performance*. A rejeição dar-se-ia, principalmente, em relação ao repertório medieval – e algum renascentista –, por ser maior o nível de especulação: as notações eram imprecisas, esperava-se do intérprete, muitas vezes, habilidade improvisatória,

¹¹⁹ Referimo-nos aos processos de hibridação e à categoria *viajante*, conforme exposto nas pp. 71 e 74, respectivamente.

¹²⁰ Estabelecendo caminhos estéticos para se evitar o *popularesco*, conforme exposto na p.79.

¹²¹ “To the extent that the early music movement thrives on individualism and rebellion, facile imitation unquestionably poses a serious threat to its continuing vitality”.

além do que os compositores antigos não costumavam definir rigorosamente que instrumentos musicais deveriam ser utilizados.

A idéia era retomar uma prática musical que evitasse considerar a *performance* apenas como uma disciplina científica, um problema que, conforme aponta Taskell (id., p. 185), pode levar à crença de que a interpretação correta seria alcançada pelo simples acúmulo de dados. Esta postura anti-dogmática mantém boa parte do movimento de Música Antiga, em certo sentido, fiel à linha subjetivista de Dolmetsch. Taskell (id., p. 187) considera que esta liberdade criativa não se confunde com irresponsabilidade, menos ainda com um desejo revolucionário radical, mas está profundamente relacionada com a idéia de *performance* na atualidade:

Agora que os artistas estão tentando reafirmar esta liberdade, assim fazendo-no dentro do contexto de um senso realçado de responsabilidade e consciência histórica. Em outras palavras, a liberdade é encorajada não por ser a prerrogativa do artista, mas porque o conceito contemporâneo de autenticidade assim demanda¹²².

De acordo com Richard Taruskin (1982, apud TASKELL, id., p. 186), tal noção de autenticidade deve significar que os intérpretes estejam aptos a construir “pontes imaginativas” em suas práticas. Dentro desta perspectiva, configura-se um alargamento na noção de Música Antiga, tornando esta expressão um tanto obsoleta para quem se utiliza destas “pontes”¹²³. A pesquisa e interpretação histórica passam a atingir também o repertório do século XIX e despertam o interesse de estudiosos de outras tradições musicais.

Se considerarmos o renascimento da Música Antiga no Brasil, a perspectiva da liberdade criativa foi, de modo geral, mais bem-vinda entre os músicos e entusiastas, seja pela ausência de recursos e necessidade de adaptação, seja pela vontade de criar sob o espírito informal da *Hausmusik*, seja pelo diletantismo etc. Diante da *problemática* pós-moderna¹²⁴, a idéia de se tocar a Música Antiga europeia no Brasil obteve contornos diferenciados no fazer musical de alguns artistas, na tentativa de inserir uma perspectiva nacional e questionar a noção de *cópia* do modelo europeu, tão cara à cultura brasileira.

Alguns indivíduos e grupos musicais iniciaram uma reflexão e uma prática voltada para a atualização da Música Antiga nacional, que seria a Música Colonial Brasileira. Por

¹²² Tradução de: “Now that performers are tentatively reasserting that freedom, they are doing so within the context of an enhanced sense of historical awareness and responsibility. In other words, freedom is encouraged not because it is the performer’s accustomed prerogative, but because the contemporary concept of authenticity demands it”.

¹²³ Augustin aponta as sugestões *Performance Histórica*, utilizada amplamente na Inglaterra, e *Música Histórica*, expressão proposta por Harnoncourt. A autora observa ainda a necessidade de uma expressão mais abrangente, que dê conta das novas estéticas e temáticas musicais associadas ao movimento.

¹²⁴ De acordo com García Canclini, referido na p. 70.

exemplo, o trabalho de Anna Maria Kieffer e Thais Veiga Borges no grupo *Confraria*, criado em 1975. Embora tenha sido mais experimental e intuitivo do que musicológico ou científico, o trabalho do grupo, que perdurou por oito anos, procurava estabelecer ligações entre o repertório profano medieval e renascentista com as tradições brasileiras. Kieffer inseriu também uma perspectiva mais ampla de apresentação musical, mais parecida com um espetáculo teatral, com uma produção e equipe profissional mais abrangente. Após o *Confraria*, Kieffer seguiu aprofundando esta linha temática de pesquisa e prática musical, voltando-se para as modinhas e os lundus, na tentativa de amadurecer um repertório de música profana brasileira antiga¹²⁵. Um de seus projetos posteriores (*CD Teatro do Descobrimento, 1999*) teve direção musical do grupo Anima, que participou também das gravações.

Outro exemplo que merece destaque, inclusive para a melhor compreensão da proposta musical do grupo Anima, são as idéias de Fernando Carvalhaes. Se o movimento armorial buscava as “pontes imaginativas” com a tradição oral ibérica, partindo da tradição oral sertaneja brasileira, por seu turno, as pesquisas de Carvalhaes, iniciadas no fim da década de 1970, partem da via oposta, ou seja, do interesse pela música medieval do mundo colonizador, encontrando eixos surpreendentes com as tradições orais brasileiras. Conforme depoimento do autor a Augustin (op. cit., p. 81-82):

Sempre vi a musica medieval como uma música de tradição oral. (...) A linguagem musical medieval é muito parecida com a música da tradição oral brasileira por ser uma linguagem modal, comparando em termos de temas e estrutura musical. A improvisação (na Idade Média) era muito importante e presente no trabalho do músico. A partitura não era para ser seguida fielmente, era apenas um lembrete. (...) A Idade Média nos permite fazer associações com as temáticas atuais porque a música e o texto são muito alegóricos e de certa forma universais.

Dentre as diversas contribuições de Carvalhaes, Augustin (id., p. 80) destaca sua dedicação especial à prosódia e à idéia de uma emissão vocal específica para a música medieval. Além disso, Carvalhaes também propunha um tipo de *performance* musical com perspectiva cênica mais ampla. Ainda conforme Augustin (id., p. 81), ele percebeu e soube aplicar nos concertos o universo alegórico presente tanto no mundo medieval quanto no barroco. A autora afirma (id., p. 81-82):

Ao traduzir e trazer para a nossa realidade a temática medieval, Fernando sempre buscou mostrar que a música medieval estava intimamente ligada à música popular, notadamente à cantoria nordestina ou brasileira, como alguns preferem. Certamente ele não foi o primeiro e único a perceber os elementos comuns, mas teria coragem de mesclar esses aspectos em seus

¹²⁵ Estas informações sobre o trabalho de Anna Maria Kieffer se baseiam em Augustin, op. cit., p. 77.

concertos, numa época em que os músicos, principalmente de Música Antiga, ainda não pensavam nessa direção.

O trabalho de Carvalhaes¹²⁶ influenciou uma geração de intérpretes de Música Antiga, principalmente no Paraná e em São Paulo, inclusive o grupo Anima. Suas idéias vão ao encontro da perspectiva subjetivista de Dolmetsch, e assim como o armorial, também apresentam uma preocupação *estética* que valoriza a dimensão do *encantamento* no fazer artístico, mas sem idealizações puristas, donde se avalia a problemática pós-moderna.

Buscamos, neste capítulo, traçar algumas pontes históricas e conceituais para auxiliar no estabelecimento de conexões simbólicas do fazer musical dos grupos Syntagma e Anima com a identidade espacial nordestina. Com base nos referenciais expostos, veremos, nos capítulos seguintes, a maneira como são tecidas estas conexões, em cada grupo, em suas relações com a tradição, o moderno e o pós-moderno.

¹²⁶ Após vários anos de dedicação, dentre os diversos frutos de sua pesquisa, citamos o espetáculo *Fauvel: a carreira de um asno*, apresentado em várias cidades brasileiras a partir de 1991, pelo grupo Táleia, fundado pelo próprio Carvalhaes. Além do espetáculo, destacamos também a sua tese de doutoramento *O Silêncio de Fortuna: artefato e performance no Roman de Fauvel*, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), defendida em 2000.

SYNTAGMA



4 A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO NORDESTE NO GRUPO SYNTAGMA

O Syntagma é o grupo de câmara, em atividade, mais antigo do Ceará. Surgiu em novembro de 1986, da reunião de alguns integrantes de dois outros grupos, pela vontade de aprofundar conhecimentos práticos e teóricos sobre a Música Antiga européia ocidental. Um era o quarteto *Aulos*, de flautas doces, formado por Angelita Ribeiro, Cláudia Leitão, Lia Parente e Nara Vasconcelos, que apresentava uma linha mais eclética e aberta ao repertório para flauta doce, em geral; o outro era o *Ars Mvsiqva*, coordenado por Valder Freire. Este grupo era formado por Anamaria Conde, César Moura, Liduíno Pitombeira e Valder Freire, tinha um repertório concentrado na Música Antiga. Embora procurassem parâmetros interpretativos, por meio de livros e cursos, seguiam uma linha condizente com o subjetivismo de Dolmetsch, ou seja, com uma idéia de autenticidade mais voltada para a busca do espírito da época do que para a fidelidade às notas, ou somente ao texto musical.

A maioria dos integrantes se conhecia do ambiente universitário, e alguns já possuíam vínculos de amizade. Em meados de julho de 1986, a partir de conversas informais entre os componentes de ambos os grupos, surgiu a idéia de unir as experiências musicais e formar um outro, com caráter mais profissional. A princípio, este grupo novo manteve o nome de *Ars Mvsiqva*, mas com uma proposta estendida e com os membros já reunidos. Em novembro, decidiram procurar um novo nome, mais conveniente em termos de pronúncia e fixação.

A sugestão partiu de Valder Freire e faz referência ao tratado do organista alemão Michael Praetorius (1571-1621): a obra *Syntagma musicum* (1615-19), de proporções enciclopédicas, contém informações valiosas sobre a música européia - alemã, francesa, italiana e inglesa - no século XVII, além de diversas sugestões e indicações de interpretação musical. Logo reduzido a Syntagma, por questões de uso prático, corriqueiro e de tratamento “carinhoso”, o grupo decide levar ao público essa miscelânea de sonoridades, que se constitui, ao mesmo tempo, uma *síntese* do entendimento musical de seus integrantes, em relação aos objetivos de interligar as sonoridades da música antiga com a música nordestina.

Assim, descrevem-se os objetivos do grupo, em um *release*¹²⁷ datado de 1989:

- (a) interpretação da Música Antiga com instrumentos originais; (b) interpretação da Música Nordestina utilizando basicamente instrumentos antigos (ênfase, com isto, o elo de ligação entre a Música Antiga e a Música Nordestina); (c) Divulgação do repertório contemporâneo para este tipo de instrumental, em especial com relação à flauta doce, que como instrumento foi o marco inicial do renascimento da Música Antiga.

¹²⁷ Documento disponível apenas no acervo particular do Syntagma, cedido gentilmente para a realização desta pesquisa.

Pode-se considerar que, com o passar dos anos, o grupo foi se preocupando menos com a questão dos instrumentos originais, tendo incorporado outros como violão, clarinete e flautas transversais. O repertório contemporâneo que o grupo divulga também se restringe a compositores que trabalham os elementos da tradição nordestina junto a formas e linguagens musicais contemporâneas, como Elomar, Clóvis Pereira, Tarcísio Lima, Eli Eri Moura e um de seus fundadores, Liduíno Pitombeira, que é o principal arranjador e compositor do repertório nordestino executado.

O trabalho do Syntagma é apontado como uma das referências importantes na pesquisa de Kristina Augustin a respeito da presença da Música Antiga no Brasil, a qual nos referimos no capítulo anterior. A autora destaca a possível influência da música armorial na proposta do grupo, em reunir os mundos passado e presente, em associar a sonoridade da música antiga com a música regional. Baseada em conversas com Pitombeira, Augustin exemplifica a forma como o Syntagma realiza tal ligação musical:

Segundo Liduíno as características harmônicas modais e a similaridade dos timbres são o elo entre as duas épocas tão distantes. O som da flauta-doce encontra similar nos pífaros, a sonoridade do cravo faz lembrar a da viola de dez cordas, e as melodias tocadas no saltério se assemelham às da cítara. (AUGUSTIN, op. cit., p. 102-103)

Por outro lado, seu olhar para a música popular nordestina rendeu-lhe um verbete no *Dicionário Houaiss da Música Popular Brasileira* (2006, p. 716), donde se percebe uma ambivalência em sua “classificação”, ainda que em pequena quantidade, por parte da literatura especializada.

4.1 Um laboratório musical: experiências camerísticas

O projeto inicial do Syntagma envolvia também pesquisa em música antiga, grupo de estudos, traduções de textos, organização de palestras e cursos abertos à comunidade, além de recitais, oficinas, seminários etc., realizados pelos próprios membros ou por professores e músicos convidados de diversos lugares do Brasil. Para viabilizar estas atividades, os integrantes da época¹²⁸ criaram a Associação dos Amigos da Música Antiga (AAMA), que perdurou até 1998, ano da saída de Pitombeira do Ceará¹²⁹.

A AAMA consistia em uma entidade sem fins lucrativos, com o intuito de:

promover e divulgar a música antiga, incentivando ao mesmo tempo o estudo, a pesquisa ou quaisquer atividades relacionadas ao exercício da

¹²⁸ Em 1988, Anamaria Conde, Angelita Ribeiro, Cecília do Valle, César Moura, Cláudia Leitão, Henrique Torres, Liduíno Pitombeira, Nara Vasconcelos e Válder Freire.

¹²⁹ Para estudos de pós-graduação na área de Composição e Teoria Musical em Louisiana, nos Estados Unidos.

mesma. (...) Cumpre ainda à AAMA promover o seu intercâmbio com entidades de caráter cultural, e, em especial aquelas ligadas à Música Antiga¹³⁰.

Além das mensalidades dos sócios, a AAMA podia receber doações e patrocínios de órgãos públicos e empresas privadas, conforme certificado emitido pelo Ministério da Cultura em 22 de abril de 1988, e de acordo com a Lei 7.505/86, conhecida como Lei Sarney. Vale destacar que a flautista do grupo Anima, Valéria Bittar, realizou um *workshop*¹³¹ direcionado ao Syntagma. Relembrando as atividades e as trocas de experiências, Valéria conta:

O Liduíno me mostrou um monte de músicas que ele tinha feito arranjos, arranjos super bem feitos, eles tocaram. Então, eu trabalhava de manhã, de tarde e de noite, individualmente e em conjunto, nessa semana, a gente fez um concerto juntos, o David [Castelo], eu, a Duda [di Cavalcanti], acho que o Liduíno tocou também, lá no Theatro José de Alencar.

Desta forma, foi possível ao grupo manter um intercâmbio com os músicos de outros estados, interessados em Música Antiga, além de obter material em livros de musicologia e de partituras. Ainda por meio da AAMA, tornou-se viável adquirir os instrumentos “antigos” como o cravo, o saltério, o *Krumhorn*, alguns instrumentos de percussão, algumas flautas doces, alaúde etc. A aquisição de outros instrumentos, bem como a manutenção daqueles dependia, e ainda depende, da iniciativa e investimento pessoal dos integrantes. Valder Freire era um dos membros com maior entusiasmo quanto à pesquisa e *performance* em Música Antiga. Doutor em Física, com intensa produção científica, aproveitava as viagens acadêmicas para adquirir diversos instrumentos antigos em várias partes do Brasil e da Europa, como por exemplo, cornetos (soprano e contralto), cornamuse (tenor), viola da gamba (baixo), harpa céltica etc. O Syntagma podia, então, utilizar estes instrumentos, até 1997, ano da saída de Valder do grupo.

A maioria destes instrumentos antigos eram inéditos nas formações camerísticas do Ceará. Embora não haja registros oficiais, é provável que os únicos cravos existentes no estado sejam os encontrados na residência da atual cravista, Verônica Lapa¹³². O primeiro é um modelo Taskan, com dois manuais, de Abel Vargas, adquirido pelo grupo através da associação, e atualmente não está sendo utilizado, pela dificuldade de transporte e necessidade

¹³⁰ Texto retirado do estatuto da associação (capítulo 1, art. 1º), publicado pela Imprensa Oficial do Ceará, em 2 de junho de 1988.

¹³¹ Nem os integrantes nem Valéria se recordam da data ou a duração precisa, mas a flautista acredita que tenha sido por cerca de uma semana, no início dos anos 90, em 1991 ou 1992 (de acordo com entrevista concedida em 15 de fevereiro de 2007, em Campinas-SP). Encontramos no acervo uma carta informal da flautista Valéria Bittar ao então componente do Syntagma Liduíno Pitombeira, datada de 20 de maio de 1993, com informações valiosas sobre a troca de experiências entre os grupos.

¹³² “No Ceará, Piauí e Maranhão, que eu saiba, só existem esses dois”, afirma Verônica, em entrevista realizada em 09 de março de 2006, em Fortaleza-CE.

de manutenção. O outro pertence à própria cravista, modelo de Roberto de Regina, e vem sendo utilizado por ser um modelo mais prático e menor.

Desde sua aquisição, os ensaios passaram a ocorrer em função da localização do cravo. Atualmente, ocorrem na casa da cravista, onde fica também a maior parte do acervo de partituras do grupo. Porém, podem acontecer também ensaios específicos com o grupo de flautas. Cada membro possui uma pasta com suas partes individuais, mas a grade completa fica no acervo, e quando um membro sai do grupo devolve a pasta.

O cerne instrumental do grupo é o conjunto de flautas doce. O Syntagma apresenta uma variabilidade grande na participação de integrantes. Dentre amadores, estudantes e profissionais de música, desde sua fundação, mais de cinquenta pessoas já passaram por ele, nestes vinte anos¹³³. Atuante em um estado com poucas orquestras, o grupo se orgulha de servir como um “laboratório” de prática musical extra-acadêmica para diversos profissionais que dele fizeram parte. O convite aos integrantes, em geral, é feito de forma flexível, em termos como “gostaria de experimentar?”, e os que gostam permanecem, já os que não se adaptam ou não podem se dedicar, por outros afazeres, acabam por ser substituídos. Heriberto Porto, diretor do grupo desde 1998, explica este funcionamento da seguinte maneira:

Todo novo que entra, entra pra ter uma experiência, pra ver se gosta, pra ver se dá certo. Então, funciona assim, eu acho que de uma maneira informal é uma escola, quer dizer, o antigo ensina o novo, ensina o repertório, às vezes o antigo tem também todo aquele prazer “puxa, ele vai errar, vamos tocar aquela música (*risos*) aí o novo vai errar naquele compasso que eu sei, aí eu vou ensinar pra ele como é que é”, mesmo o antigo que não sabe muito, aquele que não evoluiu muito, mas ele vai receber ali¹³⁴.

Por mais que procurem manter uma coerência na proposta, tal rotatividade de material humano interfere significativamente nos resultados de sua prática musical, nas escolhas repertoriais, instrumentais e operacionais. Observamos, por exemplo, a orientação de um repertório antigo mais voltado para o período barroco e renascentista e menos para o medieval, a partir de 1998, o que pode ser constatado pelas músicas selecionadas para gravação dos *CDs*. Além disso, a rotatividade também insere no autoreconhecimento do grupo uma função de *escola* aos seus integrantes, idéia apontada inclusive no texto do encarte do primeiro disco:

O Syntagma tem sido, além de um grupo de câmara, uma verdadeira escola para uma grande quantidade de músicos que por ele tem passado e também para os que atualmente o compõem. E, essa escola, por ser de natureza extremamente prática, onde se vivencia o som, a performance no palco, a

¹³³ A lista com os integrantes que já passaram pelo grupo está inclusa no anexo 2. Algumas fotografias com as formações diversas se encontram no anexo 3.

¹³⁴ Entrevista concedida em 07 de março de 2006, em Fortaleza-CE.

cultura adjacente à produção musical e o próprio relacionamento de grupo é, por vezes, mais eficiente que o ensino acadêmico.

4.2 Entre o antigo e o novo: os *tempos* do grupo

O grupo possui dois discos lançados: *Syntagma*, em 1997 e *Miracula*, em 2005. Ambos foram gravados em Fortaleza, graças à aprovação de projetos enviados aos governos estadual e federal, respectivamente. A viabilização do primeiro disco deu-se pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura nº 12.464/95, conhecida também como Lei Jereissati, com apoio cultural da Teleceará, enquanto o segundo deu-se pela Lei Federal de Incentivo à Cultura nº 8.313/91, ou Lei Rouanet, com apoio cultural do Banco do Estado do Ceará e do Banco do Nordeste. Devido ao disco lançado e todo o trabalho desenvolvido em 1997, o *Syntagma* foi um dos indicados, na categoria de Música Erudita, ao I Prêmio Dragão do Mar de Arte e Cultura, criado em 1998 pela Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará e pela Fundação Demócrito Rocha.

Os anos de 1997 a 1999 foram um período conturbado e produtivo, de fortes mudanças e difícil assimilação para os integrantes. Após o lançamento do CD, houve também uma saturação do repertório anterior e a vontade de renovar. Estas mudanças constituíram uma espécie de divisor de águas para os seus membros: eles costumam reconhecer e falar sobre um “*Syntagma* antigo” e um “*Syntagma* novo”. Esta separação também foi observada e sentida por um pequeno público fiel, que acompanhava a trajetória do grupo desde o início.

Estas fronteiras temporais não são muito precisas na memória de cada integrante e variam também na significação e valoração pessoal, tanto dos membros “antigos” quanto dos “novos”, mas pode-se considerar como marco do fim do “*Syntagma* antigo” a saída de Pitombeira, o último membro fundador remanescente. Assim, os depoimentos sobre o “tempo antigo” do *Syntagma* associam-se ao “tempo da AAMA”, “tempo do Liduíno”, “tempo dos fundadores”, “tempo da Angelita Ribeiro¹³⁵” ou ainda “tempo do primeiro *CD*”. Para a maioria dos membros, este tempo antigo é valorizado com nostalgia, saudosismo e respeito. Os integrantes que entraram no grupo ainda neste “tempo antigo”, conviveram com aquela realidade anterior¹³⁶ e acompanharam a transição, muitas vezes conduzindo o grupo, pois eram, de certa forma, considerados “os antigos”. São eles Heriberto Porto, atual diretor musical do grupo, Jorge Santa Rosa (gambista), Solange Gomes (flautista) e Giovanni Pacelli (flautista). Com exceção do último, os demais permanecem até o presente.

¹³⁵ Angelita deixou o grupo em 1991 para formar outro grupo camerístico, com proposta mais aberta e dedicada ao repertório da flauta doce em geral, o *Ad Libitum*.

¹³⁶ embora apenas no final, a partir de 1994.

Como já foi dito, Valder deixou o grupo, levando seus instrumentos particulares. Os outros instrumentos antigos, pertencentes ao grupo, necessitam de constante manutenção e tornaram-se pouco viáveis como prioridades de investimento. O grupo optou por manter, além das flautas, apenas a viola da gamba e o cravo. É válido ressaltar que a manutenção é bastante cara e complicada, pois não existem *luthiers* especializados nestes instrumentos no Ceará. Isso restringiu, de certa forma, as possibilidades de execução da música renascentista, embora não tenha sido totalmente eliminada.

Por outro lado, a saída de Pitombeira e de sua esposa, a cravista Duda di Cavalcanti, demandou a entrada de outros membros que acabaram configurando um novo perfil ao grupo. Duda foi substituída por Verônica Lapa, o que possibilitou a mudança do cravo, sugerida pelo novo flautista do grupo, o alemão Rainer Beckmann. Outros membros tomaram iniciativa de fazer arranjos, como Heriberto Porto e Carlos Velázquez, que entrou um pouco antes de Rainer. Velázquez era professor e violonista mexicano com grande conhecimento em Música Antiga, e ficou responsável por esta parte artística do grupo, enquanto coube ao Heriberto a direção da parte nordestina. Rainer constatou que seria interessante ao grupo, com aquela nova formação, orientar-se a um novo repertório, configurando-se menos como conjunto medieval ou renascentista e mais como uma orquestra de câmara barroca (grupo de flautas e baixo contínuo). Entre ensaios, reuniões e discussões, o grupo foi aderindo ao novo repertório. Conforme explica Rainer¹³⁷:

Olhando para o grupo, os músicos, os instrumentos, todas as flautas doce etc., eu achei que o repertório mais indicado para este conjunto grande seria a música européia do fim do século 16 [*sic*] e da primeira metade do século 17 [*sic*]. O Carlos, Heriberto e eu acreditamos que uma diversificação do repertório seria uma possibilidade de inspirar o grupo novamente e também de apresentar algo novo ao público.

Giovanni Pacelli teve uma participação importante neste período de renovação, especialmente na parte administrativa, que conduzia com bastante competência, segundo depoimento de vários integrantes “antigos”. O Syntagma, que sempre atuou como um grupo independente e se manteve por recursos dos próprios integrantes, com raras ocasiões de obter cachês individuais - ainda assim, de valor baixo -, que não fossem para investir no próprio grupo, com a compra e manutenção de instrumentos, fotocópias de partituras e livros, confecção de figurino etc., viu-se, pela primeira vez, como um grupo “mais profissional”, no discurso dos próprios membros. Ainda pela Lei Jereissati, em 1999, o grupo conseguiu apoio da empresa Telemar e da produtora Modo Maior, de forma que os membros recebiam uma

¹³⁷ Entrevista concedida via correio eletrônico, recebido em 08 de dezembro de 2006.

quantia mensal (como um salário a um músico de orquestra profissional), além de uma verba para investir na manutenção e compra de instrumentos.

Conforme ressalva Heriberto, comentando sobre este período:

A partir do momento em que a gente recebeu umas ajudas, recebeu patrocínios, teve as leis de incentivo, então teve essa proposta de se profissionalizar. Nunca chegou a ser totalmente profissional porque ninguém pode viver do grupo, né? Mas, nesses momentos, a questão de cobrar mais, porque esses grupos de música antiga, a história mesmo desses grupos, é assim meio um diletantismo, né? Faz parte. É uma música menos virtuose, talvez, do que a música romântica, você tocar uma dancinha medieval não requer tanto estudo assim, então tem essa parte mais diletante, né? E o grupo sempre foi assim, as pessoas tavam estudando um instrumento, e passavam pelo grupo pra ter uma experiência, então por isso que tem esse entra e sai¹³⁸.

De fato, a presença da subvenção acarretou um maior compromisso dos integrantes com ensaios, estudos técnicos, apresentações, divisão de tarefas e responsabilidades, inclusive na divulgação. Criou-se a *home page* do grupo na Internet¹³⁹. Jorge Santa Rosa fazia as edições das partes de cada integrante em programas de computador. Com o dinheiro apurado nas vendas do primeiro disco, encomendaram-se novas flautas (contraltos e tenores) ao *luthier* paulista Roberto Holz, e “Jorjão”, como é mais conhecido o gambista, viajou a São Paulo para comprar as flautas e depois a Niterói-RJ, para adquirir uma nova viola da gamba¹⁴⁰, já que a antiga pertencia ao ex-integrante Valder Freire. Giovanni cuidava das questões administrativas e financeiras, auxiliado por Solange. Rainer contribuía com o suporte aos flautistas, especialmente na técnica musical. Conforme já foi dito, Velásquez fazia a direção musical antiga e Heriberto, a direção musical nordestina. Na mesma entrevista citada anteriormente, assim, lembra o diretor:

Era meio estranho, eu achava meio estranho porque a música é uma coisa só, mas o Carlos, realmente, não entendia de música brasileira e também era estranho ele assumir. E, realmente, ele entendia mais de música antiga, da concepção, das articulações, e foi um período interessante, ele trouxe uns arranjos, ele fez uns arranjos, adaptações de danças da renascença, e tinha uma visão diferente.

Quando acabou o período das subvenções, houve uma redução das atividades, e muita dificuldade em manter o seu funcionamento. Rainer e Velásquez saíram (o primeiro deixou, inclusive, o Brasil), e depois de algum tempo também Giovanni. Heriberto assumiu integralmente a direção musical, um tanto sobrecarregado. Solange colaborava com a parte administrativa, às vezes, e fazia algumas produções para os concertos, enquanto Jorjão ajudava nas edições das partes. Além destes “antigos”, compunham o grupo Verônica Lapa (cravo),

¹³⁸ Entrevista concedida em 07 de março de 2006, em Fortaleza-CE.

¹³⁹ <http://syntagmaceara.vilabol.uol.com.br/index.htm>

¹⁴⁰ A viola é o tipo baixo, modelo Jorge e Jofer, feita por Carlos Antônio Santos em 1987.

Nehemias dos Santos (clarineta e flautas), Mardônio Oliveira (flautas), Marcelo Holanda (percussão), Mirella Cavalcante (voz e percussão), Marcelo Moreira (violão) e Joseilson (flautas), que foi substituído por mim em julho de 2002.

Esta nova formação gravou o segundo disco, trabalhando em conjunto durante pouco mais de três anos. Após as gravações, no processo de lançamento do *CD*, em 2005, houve outra série de alterações, com a saída em cadeia de vários integrantes que foram residir em outros estados¹⁴¹. Em agosto de 2006, Mardônio também saiu. Tendo em vista a quantidade de modificações, Heriberto decidiu continuar as atividades com um grupo menor, e pesquisar outros repertórios mais adequados. O diretor resolveu não procurar substitutos para a voz e o violão, apenas para as flautas – “novos” que também estão “experimentando”.

Ainda neste segundo semestre, Liduíno Pitombeira e Duda di Cavalcanti retornaram à Fortaleza, e já manifestaram interesse em voltar ao Syntagma, mas ainda estão organizando a nova vida. Durante os oito anos em que residiram nos Estados Unidos, o casal manteve contato com os integrantes do grupo, acompanhando de longe suas realizações, dando sugestões e, no caso de Liduíno, enviando composições para o grupo executar.

4.3 Contexto social: avaliação, valorizações e dilemas

A atuação do grupo, em apresentações, abrange a cidade de Fortaleza e alguns municípios do interior do Ceará. O Syntagma organiza e produz seus próprios concertos: trabalha o repertório, discute e prepara uma proposta temática, escolhe o figurino, apronta a estrutura completa do concerto. Estuda e negocia um local apropriado, preferencialmente teatros, igrejas ou espaços adequados para concertos de câmara, preparando projetos, se necessário. Além desta meta coletiva e constante de prática musical, o grupo recebe muitos convites para tocar em eventos públicos ou particulares, e faz apresentações em ambientes os mais diversos, desde praças públicas, congressos científicos, encontros de empresários, feiras de livros e até mesmo em casamentos. Este tipo de apresentação representa uma situação delicada de conflito interno para seus integrantes, pois embora não se configure no ideal de atuação que o grupo procura, em geral, é sempre uma oportunidade de divulgar o trabalho para um público diversificado e leigo e também de obter algum retorno financeiro.

A satisfação em realizar concertos próprios é de outra ordem: nestes, pode-se afirmar que o público é aquele que acompanha e valoriza a trajetória do grupo e os custos de produção acabam sendo bem maiores do que a renda dos ingressos. As entradas para os concertos do

¹⁴¹ Nehemias, em São José dos Campos-SP; Mirella, em Brasília-DF; Marcelo Moreira, em São Luís-MA; e Luciana Gifoni, em São Paulo-SP.

Syntagma, quando não são gratuitas, custam preços populares¹⁴². Seria arriscado afirmar que se trata de um público especializado, mas, em todo caso, constitui-se de pessoas interessadas em música antiga e/ou nordestina, ou, como alguns comentam em depoimentos informais, pessoas com vontade de ouvir um som “diferente” daquele veiculado dia-a-dia nas rádios e na grande mídia, uma música de “qualidade”. Sobre este público, por exemplo, Rainer conta suas primeiras impressões¹⁴³, quando, recém-chegado da Alemanha, assistiu ao concerto de lançamento do primeiro disco, em 1997, a convite de Angelita: “Achei impressionante demais que tinha tanta gente no Theatro José de Alencar assistindo ao concerto de lançamento – e como ficaram entusiasmados!! Tudo era muito diferente do que na Europa...” Na ocasião, Angelita, que já não integrava mais o Syntagma, presenciava o resultado de um trabalho que havia ajudado a fundar, enquanto Rainer se adaptava à nova realidade, mal supondo que ainda participaria daquele grupo diferente.

No caso dos eventos que o grupo participa como convidado, os cuidados e a estratégia necessários, seja com a acústica adequada à formação instrumental, o tamanho e a estrutura de palco, o transporte e afinação do cravo, a pontualidade, tudo fica aquém do esperado pelos integrantes. Além disso, eles têm o pleno entendimento que o público nem sempre possui a expectativa de assistí-los, e encontra-se naquele ambiente por motivos de natureza bem diversa.

A estréia nos palcos com a nova formação deu-se nos dias 27 e 28 de maio de 1987, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, em Fortaleza-CE. Na página seguinte, apresentamos um mapa do Estado do Ceará, destacando os municípios em que o grupo já esteve.

¹⁴² Menos de R\$ 10,00, o que equivale a, aproximadamente, cinco dólares.

¹⁴³ Entrevista concedida via correio eletrônico, recebido em 08 de dezembro de 2006.



*Datas não confirmadas. Os integrantes possuem depoimentos divergentes sobre a atuação do grupo nestas cidades.

Desde a sua fundação, o trabalho do Syntagma vem adquirindo uma maior visibilidade pela cobertura da imprensa local. Esta receptividade é significativa ao longo dos

vinte anos e demonstra uma abertura e interesse da imprensa cultural de Fortaleza, visto que apenas durante os anos de 1997 e 1998 o grupo contou com a assessoria dos profissionais da AD2M Engenharia de Comunicação. A divulgação e o contato com os veículos de comunicação, em geral, deram-se por iniciativa e organização interna de alguns integrantes em escrever *releases* e enviar aos jornais. Portanto, considera-se que a presença de um grupo como o Syntagma nestes veículos representa um complexo campo de influência, que passa por critérios de noticiabilidade das rotinas produtivas de cada veículo, gosto pessoal dos jornalistas e acessibilidade, e o *valor simbólico*¹⁴⁴ agregado à música do grupo. Percebe-se que tais características são mais fortes do que, como ocorre em muitos casos, um possível prestígio de ordem comercial ou mercadológica, já que o grupo não está vinculado a nenhuma gravadora grande ou intermediária, ou um selo independente, ou qualquer outra instituição ligada à indústria fonográfica, como editoras de música, distribuidoras, produtoras de eventos, estúdios, fábricas ou lojas de discos etc. Por sua vez, o grupo se utiliza das matérias dos jornais para conferir grau de reconhecimento ao trabalho na elaboração de projetos, a fim de obter apoios e/ou patrocínios. Além disso, boa parte da mediação entre o grupo e o público passa pelo conteúdo que é divulgado pela mídia impressa ou eletrônica.

A maior parte das matérias impressas analisadas constam nos dois jornais de maior circulação no estado do Ceará: o *Diário do Nordeste* e o jornal *O Povo*¹⁴⁵. O Syntagma, inserido nos assuntos musicais, é, desta forma, abordado em seus cadernos culturais, *Caderno 3* e *Vida & Arte*, respectivamente. Em geral, os jornais noticiam o grupo em dias iguais, com matérias equivalentes. Isso ocorre porque eles detêm critérios semelhantes de noticiabilidade, portanto, apresentam um perfil editorial semelhante, e são concorrentes também em conteúdo, de modo que um evita levar um “furo” do outro¹⁴⁶, além de ambos terem acesso aos mesmos textos de *release*.

Lançamentos de discos e divulgação de espetáculos funcionam como um serviço à diversão, e esta perspectiva do entretenimento constitui a ocasião em que o grupo aparece nos

¹⁴⁴ Conforme John Thompson (op. cit., p. 203): “Valor simbólico é aquele que os objetos têm em virtude dos modos pelos quais, e na extensão em que, são *estimados* pelos indivíduos que os produzem e recebem – isto é, por eles aprovados ou condenados, apreciados ou desprezados. A atribuição de valor simbólico pode ser distinguida do que podemos chamar de ‘valorização econômica’ ”.

¹⁴⁵ Ambos são editados em Fortaleza e distribuídos também em outros municípios cearenses. Em 2004, *O Povo* possuía uma tiragem média de 22.992 exemplares, enquanto o DN possuía, na mesma época, tiragem de mais de 40 mil exemplares, o que significa a maior tiragem da região Nordeste. Este público leitor representa uma minoria populacional, se observarmos que Fortaleza possuía 2.374.944 habitantes, e o Ceará, mais de 7 milhões, de acordo com a estimativa do IBGE em 2005. Mesmo considerando variáveis como taxa de analfabetismo, a possibilidade de mais de um leitor por edição, e os leitores da versão eletrônica (via Internet), é importante ressaltar que esta relação entre a população e as tiragens dos jornais é pequena em todo o Brasil, não apenas no Ceará. Estes dados (extraídos de: FRANÇA, 2006, p. 50) são relevantes para se dimensionar os limites destes veículos como mediadores sociais.

¹⁴⁶ Embora se reconheça que este receio do “furo” seja um *fator-notícia* bem menos importante no que diz respeito ao jornalismo cultural, em relação aos cadernos de política ou de economia, por exemplo.

noticiários, entremeado com uma variedade de “opções” para o leitor “escolher”. Embora boa parte dessas matérias apenas transcrevem o texto do *release*, algumas contêm entrevistas e informações essenciais para reconstrução histórica, bem como apresentam uma abordagem particular interessante. Outro problema recorrente encontra-se na descrição dos integrantes: devido à grande rotatividade dos membros, os jornalistas, às vezes, consultam o arquivo do jornal e tomam como base matérias e fotos anteriores, embora o grupo sempre envie material atualizado. Ocorrem, também, erros de informação, pela dificuldade de lidar com o vocabulário musical específico, fato mais comum no meio televisivo. Em matéria de 1997, sobre o lançamento do primeiro *CD*, do Jornal *Jangadeiro*¹⁴⁷, o jornalista se refere a viola da gamba como um violino, por exemplo.

Observa-se, nas matérias até 1990, aproximadamente, uma tendência em apresentar ao público não apenas a novidade do grupo mas o universo da Música Antiga, como algo diferente da realidade cearense. Os próprios títulos dessas matérias são bons exemplos: *O belo som dos instrumentos medievais e renascentistas* (*O Povo*, 20/09/1986); *Música antiga na ótica nordestina* (id., 27/05/1987); e *Música clássica: o Ceará tem disso sim* (id., 19/05/1989). Curioso, no mesmo jornal, edição de 05/02/1988, encontra-se uma matéria com o título *Entre o clássico e o exótico som nordestino*, que ao contrário das outras, inclusive das televisivas, inverte a condição de “estranho” para o som local. O texto, contudo, não apresenta muita coerência com o título, e explica que “a reinterpretação da música antiga medieval dentro de uma linguagem moderna e predominantemente nordestina é a principal proposta do grupo musical Syntagma”. Cabe destacar que se trata de uma matéria secundária, divulgando o concerto do Syntagma como abertura para a atração principal, da matéria e do Theatro José de Alencar naquela ocasião, o pianista Artur Moreira Lima.

Uma das mais completas sobre o grupo foi a reportagem de quatro páginas da revista *Veja*, edição de 18/07/1990, intitulada *O Nordeste barroco: um grupo de jovens recria a música antiga*. Além de apresentar uma pesquisa sobre o repertório e várias fotos, trouxe um histórico do grupo e de seus integrantes até então, as expectativas e os desafios, e ouviu outras opiniões, tanto do público como da crítica. Comenta ainda sobre sua proposta interpretativa:

Para alcançar o elo entre os estilos nordestino e antigo, os músicos do grupo desenvolveram um processo de recriação baseado na semelhança de timbres e modos existentes em ambas as formas musicais. A identidade entre as músicas antiga e nordestina começa no próprio clima que envolve as melodias. A música nordestina usa harmonia contemporânea com escalas medievais.

¹⁴⁷ Telejornal local da TV Jangadeiro, retransmissora da Rede Bandeirantes de Televisão, na época (atualmente, retransmite o SBT). Esta matéria, além de outras utilizadas nesta análise, encontram-se compiladas em DVD, incluso no anexo 1.

A partir do lançamento do primeiro disco, as matérias tratam o Syntagma com mais “intimidade”: o grupo se consolida para os jornais, que se detêm menos em explicar a sonoridade e a proposta do grupo e mais nas suas realizações, na *agenda* do dia. Em outras palavras, pode-se considerar que as matérias iniciais pautavam-se, em geral, na questão “o que é este grupo, afinal?” e após o CD passaram a responder: “o que o Syntagma anda fazendo agora?”

Embora os veículos ofereçam um tratamento imediatista e superficial em relação aos produtos culturais em geral, no caso particular do grupo Syntagma existe uma *positividade* na intenção da cobertura, no sentido de afirmar a cultura local, mesmo que não traga maiores reflexões sobre as questões de identidade, ou sobre diretrizes estéticas e/ou políticas. Assim, o trabalho do grupo não configurou, até o presente, qualquer questionamento ou polêmica no meio jornalístico. Além disso, é possível observar o fenômeno da *consonância*¹⁴⁸ na análise do tratamento da informação quanto ao Syntagma, ou seja, apesar de suas especificidades, os veículos contém uma perspectiva e abordagem bastante semelhantes entre si.

A mediação menos elaborada e mais espontânea, com um alcance virtual mais abrangente, entre os integrantes do Syntagma e o público, ocorre pela *Internet*. Além de divulgar as atividades, este veículo permite um contato informal entre os integrantes atuais e antigos, e os apreciadores de diversas fases do grupo, bem como o conhecimento do trabalho a novos interessados. O contato se dá por meio de uma comunidade virtual, dentro da rede *online* de comunidades e pessoas *Orkut*¹⁴⁹, denominada *Grupo Syntagma*, que foi criada por Jorge Santa Rosa, em 28 de agosto de 2005, em que atua um fórum de discussão, com tópicos criados pelos membros da comunidade¹⁵⁰. Além deste fórum virtual, existe também uma página na Internet¹⁵¹ de divulgação de fotos, na qual os usuários podem escrever comentários e expressar opiniões (*fotoblog*). Esta foi criada em março de 2006 e vem sendo atualizada por Heriberto Porto, contendo imagens das diversas formações do Syntagma, desde o início até as mais recentes. A *home page*, criada por “Jorjão”, contém algumas informações sobre a proposta, o primeiro *CD* e alguns componentes, com fotos e música (ao entrar na página de apresentação do *site*, o usuário ouve um trecho de *Algodão*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, na versão do Syntagma), mas o *site* não vem sendo atualizado.

¹⁴⁸ Um dos conceitos que envolvem os estudos acerca da hipótese de agendamento dos meios de comunicação, que verificam o estabelecimento, pelo conteúdo do que estes veiculam, dos assuntos tematizados pela opinião pública, e daqueles que ficam excluídos ou silenciados.

¹⁴⁹ <<http://www.orkut.com>>

¹⁵⁰ Até a data 17 de janeiro de 2007 havia 86 membros. O *link* direto para a comunidade é: <<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=4566439>> Para acessá-la, o usuário precisa se cadastrar no Orkut.

¹⁵¹ <<http://syntagma.nafoto.net/index.html>>

Conforme se percebe pelas descrições acima, o Syntagma possui uma atuação independente em relação à chamada *Indústria do Entretenimento*, que congrega os meios de comunicação de massa e as tecnologias de difusão, nas sociedades modernas. É válido destacar a dificuldade do grupo em se enquadrar nos moldes culturais reducionistas ou delimitadores abordados no capítulo anterior (p. 70), e a necessidade de adquirir uma postura maleável e habilidosa para “negociar” espaços, seja na imprensa, seja nas relações com as instituições governamentais, com o mercado empresarial para conseguir subvenções ou ainda na visão massificadora e excludente da indústria cultural. Ao contrário do que ocorre com os artistas ligados à indústria fonográfica, o grupo não recebe ampla veiculação na mídia, por meio de investimentos em promoção e comercialização. Sua música não obedece à lógica da cultura estandardizada, conforme os preceitos daquela indústria, ou seja, uma lógica de reprodução em série, comercialização e difusão de produtos por meio de diversos suportes técnicos (*CDs*, *DVDs* etc.) com vistas ao consumo em massa, não apenas de seus produtos mas de outros segmentos relacionados (moda, literatura, cinema etc.).

Embora a gravação dos *CDs* possibilite uma ampliação do acesso ao trabalho desenvolvido, o tipo de música interpretada não é comercial, do ponto de vista mercadológico. Por outro lado, o grupo possui autonomia e responsabilidade integral por todas as etapas do processo técnico-artístico, não se submetendo a nenhum tipo de controle, comum nos contratos com grandes gravadoras, por exemplo. Esta autonomia na condução de suas práticas musicais, de outro lado, proporcionam dificuldades na direção administrativa e orçamentária. O primeiro *CD* teve uma tiragem de “apenas” - ainda sob o prisma do mercado - mil cópias, que se esgotaram em menos de um ano após o lançamento. O grupo já procurou apoio com empresários locais (de Fortaleza-CE), em alguns momentos, para sua reimpressão, pois os pedidos para compra são constantes, mas não obteve êxito nas negociações. Por sua vez, a tiragem do segundo *CD* foi de cinco mil cópias, das quais 20% deveriam ser doadas aos patrocinadores. O disco pode ser adquirido com os integrantes, e em algumas lojas especializadas de Fortaleza e de São Paulo. A característica de (re)criar tradições permite uma abertura junto às leis de incentivo governamentais, que apóiam a cultura nacional.

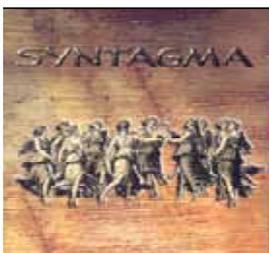
4.4. O Nordeste do Syntagma

Até o momento, apontamos que o Syntagma busca, em seu fazer musical, fazer um elo entre o repertório de Música Antiga européia e a música “tradicional” nordestina. Para explicitar melhor o modo como estas referências são utilizadas, descrevemos, a seguir, a maneira como a temática nordestina se faz presente em cada disco. A fim de melhor

contextualizar o recorte interpretativo, apresenta-se, antes de cada análise, um quadro descritivo com os dados gerais de cada disco¹⁵². A fim de aprofundar a questão das conexões simbólico-musicais intrínsecas com a *leitura* do grupo sobre o Nordeste, apresenta-se ainda uma análise da *Incelença*, primeiro movimento da *Seresta Nº 9*, de Liduíno Pitombeira.

¹⁵² O mesmo procedimento se aplica ao grupo Anima, no capítulo seguinte. No anexo 1, gravamos uma compilação de músicas, em dois CDs de áudio (um para cada grupo) que reúnem o repertório que faz referência ao universo simbólico nordestino.

4.4.1 Syntagma, o primeiro



Ano: 1997

Formação instrumental:

Duda di Cavalcanti: cravo
Giovanni Pacelli: flautas doce
Heriberto Porto: flautas doce e transversa
Jorge Santa Rosa: viola da gamba
Liduíno Pitombeira: flautas doce, violão
Mirella Cavalcante: voz, percussão
Roberto Gibbs: percussão
Solange Gomes: flautas doce e transversa

Participações especiais: Ana Maria Conde, Angelita Ribeiro, Cláudia Leitão, grupo musical Acorde, Henrique Torres, Lia Parente, Márcio Soares, Marcos Maia, Maria Helena Lage, Myrlla Muniz, Nara Vasconcelos, Ocello Mendonça, Ricardo Pereira, Valder Freire.

Músicas:

- 01 - Schaffertanz . Anônimo medieval . 1:14
- 02 - Parti de Mal . Anônimo medieval . 3:23
- 03 - Algodão . Luiz Gonzaga e Zé Dantas, arranjo de Liduíno Pitombeira . 3:47
- 04 - Basse Dance . Anônimo renascentista . 2:32
- 05 - Saltarello . Anônimo medieval . 1:26
- 06 - Variações sobre o Juazeiro . Liduíno Pitombeira . 5:21
- 07 - Pase El Agua* . Anônimo renascentista . 1:48
- 08 - Allegro do Divertimento* . Giuseppe Sammartini . 2:48
- 09 - Baião . Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, arranjo de Liduíno Pitombeira . 3:22
- 10 - Bransle . Anônimo . 1:32
- 11 - Hoboeckentanz* . Anônimo . 2:44
- 12 - Ajubete Jepê Amo Mbaê . Liduíno Pitombeira . 6:02
- 13 - Come Again . John Dowland . 3:52
- 14 - Courante* . Michael Praetorius . 2:04
- 15 - Cantiga* . Clóvis Pereira . 5:07
- 16 - Kalenda Maya . Rambaudt de Vaqueiras . 3:45
- 17 - Qui nem Jiló* . Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, arranjo de Liduíno Pitombeira . 2:11
- 18 - Saltarello . Anônimo medieval . 2:30
- 19 - Variações sobre a Muié Rendêra . Liduíno Pitombeira . 4:58

Tempo total: 1:00:26

Gravação:

Direção musical: Heriberto Porto	Pré-masterização: Marcílio Mendonça
Técnicos: Luis Wagner, Hamilton Silva e Jeovar Maia	Produção: Letra e Música
Mixagem: Marcílio Mendonça, André Motta e Liduíno Pitombeira	Local: Proaudio Studio, Fortaleza-CE
Direção musical e arranjos: Liduíno Pitombeira	Data: 1997
	Data das faixas assinaladas (*): 1988

Outros instrumentos utilizados:

Alaúde, harpa, harpa celta, cornamuse, saltério, violoncelo, traverso

Dados do encarte:

Fotos: Celso Oliveira
 Capa: Bookmaker Edições

4.4.1 Syntagma, o primeiro

O projeto deste disco remete aos fundadores, em 1988, quando algumas faixas começaram a ser gravadas. Nesta época, a partir da motivação com o trabalho camerístico, Liduíno passou a desenvolver um interesse e uma produção de arranjos e composições dedicadas ao Syntagma. O fazer musical se define da seguinte forma, em texto do encarte, escrito pelo próprio compositor: “A recriação da música antiga e a busca de relações dessa música com as nossas origens nordestinas fazem a marca do Syntagma”. Assim, a ordem das músicas no disco procura mesclar os dois repertórios, como se traçasse um paralelo. A música antiga não apresenta uma interpretação *objetivista*, mas também não há intenção explícita de uma fusão interna com elementos musicais nordestinos. O grupo trabalha com a tradição celebrizada no cancionário nordestino, pela voz de Luiz Gonzaga. Parte, portanto, do enraizamento construído e consolidado por este compositor e seus parceiros: um imaginário associado à saudade e ao afeto do mundo sertanejo, com uma roupagem urbana e um caráter lúdico.

Das dezenove músicas que compõem o disco, sete possuem referências nordestinas explícitas. Destas, cinco são arranjos de Liduíno Pitombeira: *Algodão*, *Baião*, *Qui nem Jiló*, *Variações sobre o Juazeiro* e *Variações sobre a Muié Rendêra*. Sem letra, os arranjos destacam os aspectos rítmico-melódicos com a expressividade do conjunto de flautas doce. É interessante observar que o repertório vocal concentra-se na Música Antiga, e os cantores participam das músicas nordestinas auxiliando a percussão.

Por sua vez, o tema do *Juazeiro* contém três variações no arranjo de Liduíno: a primeira em tempo moderado, a segunda mais lenta e a terceira rápida. Estas *Variações*, juntamente com a da *Muié Rendêra* – por seu turno, com estilo de *fantasia*¹⁵³ mais que variação -, possuem uma classificação delicada, de linha tênue entre o arranjo e a composição original. As demais músicas são composições originais, uma ainda de Liduíno, *Ajubete Jepê Amo Mbaê*, que significa “qualquer coisa” em tupi-guarani, e a outra – *Cantiga* - é de Clóvis Pereira, compositor representativo do Movimento Armorial.

Os arranjos de Liduíno desenvolvem elementos musicais em um formato híbrido, que destacam a ambigüidade entre a modernidade e a tradição, presentes na combinação entre a linguagem modal e o ritmo do baião, das versões de Gonzaga. A música do Syntagma, embora feita em contexto urbano com fortes referências ao sentido de tradição sertaneja, não se aplica

¹⁵³ Inclusive, o título *Variações sobre a Muié Rendêra*, conforme consta no CD, foi alterado para *Fantasia sobre a Muié Rendêra*, possivelmente durante uma revisão de seu catálogo de obras realizada em 1999.

ao contexto musical de “dança de salão”. A fusão de elementos modernos e tradicionais acontece como um aspecto *semântico*, interno da música. Um dos recursos que Liduíno utiliza é a escala octatônica, preferência observada e apreciada por ele em compositores bem diferentes, como Igor Stravinsky e Hermeto Paschoal. A partir do modo nordestino, ele trabalha em torno desta escala de oito notas, desmembrando o segundo grau da escala. Por exemplo, o modo *sol-lá-si-do#-re-mi-fá-(sol)* transforma-se na escala *sol-sol#-lá#-si-do#-re-mi-fá-(sol)*, permitindo que as regiões sonoras percorram quatro tonalidades distintas: *G*, *A#*, *C#* e *E*. Contudo, nas *Variações sobre a Muié Rendêra*, ele utiliza um outro recurso que reúne aspectos da harmonia tonal com a modal, trabalhada sobre a escala pentatônica, combinada a uma sobreposição rítmica – enquanto o tema é executado na flauta soprano em 3/2, as outras vozes se mantêm em 5/4.

4.4.2 *Miracula, o segundo*

Ano: 2005

Formação instrumental:

Heriberto Porto: flautas doce soprano, soprano, e transversas em dó e em sol

Jorge Santa Rosa: viola da gamba

Luciana Gifoni: flautas doce soprano, soprano, contralto, tenor e baixo

Marcelo Holanda: percussão

Marcelo Moreira: violão

Mardônio Oliveira: flautas doce soprano, contralto, tenor e baixo

Mirella Cavalcante: voz

Nehemias dos Santos: clarineta e flauta tenor

Solange Gomes: flautas doce soprano e contralto

Verônica Lapa: cravo

Músicas:

- 01 - *Ductia* . Anônimo medieval . 1:30
- 02 - *Sonatella* . Antonio Bertali . 2:20
- 03 - *When Daphne from fair Phoebus did fly* . Anônimo . 3:02
- 04 - *Si Quaeris Miracula* . José Joaquim Lobo de Mesquita, transcrição de Carlos Alberto Baltazar, adaptação de Carlos Velasquez . 7:35
- 05 - *Andante largo* . 2:57
- 06 - *Allegro* . 1:44
- 07 - *Andante* . 1:32
- 08 - *Moderato* . 00:27
- 09 - *Allegro da capo* . 00:53
- 10 - *The Earl of Essex's Galliard* . John Dowland . 2:15
- 11 - *Sonata para sete flautas* . Johann Schmelzer . 6:10
- 12 - *Minueto* . Alberto Nepomuceno . 3:46
- 13 - *Suíte Russana* . Liduínio Pitombeira . 3:58
- 14 - *Pedras* . 1:05
- 15 - *Ingá* . 00:41
- 16 - *Bonhu* . 1:26
- 17 - *Timbaúba* . 00:45
- 18 - *Estrada de Canindé* . Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, arranjo de Liduínio Pitombeira . 3:40
- 19 - *Suítes Americanas Nº 1* . Tarcísio Lima . 11:11
- 20 - *Galope* . 2:20
- 21 - *Ronda e Anunciação* . 1:41
- 22 - *Incelença* . 2:58
- 23 - *Estio e Arribação* . 4:11
- 24 - *Seresta Nº 9* . Liduínio Pitombeira . 5:13
- 25 - *Incelença* . 2:04
- 26 - *Desafio* . 3:07
- 27 - *Pedra Terra* . João Lira e Nilton Rangel, arranjo de Heriberto Porto . 5:08
- 28 - *Asa Branca* . Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, arranjo de Liduínio Pitombeira . 4:10

Tempo total: 60:20:00

Gravação:

Direção musical: Heriberto Porto
 Produção executiva: Henilton Menezes (Letra e Música)
 Participação especial: Ítalo Almeida (acordeão em Asa Branca)

Técnico: Renato Pinto
 Assistente: Michael Costa
 Local: Estúdio Ararena, Fortaleza-CE
 Data: 2004

Instrumental:

Cravo: Roberto de Regina
 Flautas doce: Roberto Holtz; Yamaha; Moeck
 Flautas transversais: Muramatsu em dó com cabeça Lafin; Grassi, em sol
 Percussão: sinos; guizo; caxixi; woodblock; pandeiro; derback; apito de pássaros; alfaia; tambores medievais
 Viola da gamba: Jorge e Jofer
 Violão: José Chagas

Dados do encarte:

Textos: Liduínio Pitombeira, Heriberto Porto, Luciana Gifoni
 Fotos: Tibico Brasil

Capa: Concerto na Capela de Wurtemberg (1603)
 Design gráfico: Bookmaker Edições

4.4.2 *Miracula, o segundo*

O disco apresenta treze músicas¹⁵⁴ e, diversamente do primeiro CD, que procurava alternar os estilos musicais do repertório, pode ser dividido em duas partes: uma de música antiga e outra de música nordestina, que contempla seis faixas do disco. Inicia com uma dança instrumental da Idade Média (séc. XIII) de formato semelhante à *estampie*. Na verdade, existem dois tipos de formas musicais a que se atribui este termo latino, *ductia*: a primeira seria uma canção, também para homens e mulheres acompanharem dançando, a respeito da qual pouco se sabe sobre sua forma e modo de cantar; a outra, por sua vez, é o tipo interpretado nesta primeira faixa, cujos estudos sobre a forma e o modo de tocar encontram-se bem mais desenvolvidos. Estas danças medievais dos séculos XIII e XIV podiam ser monofônicas ou polifônicas, contendo entre quatro e sete seções, chamadas *puncta*, cujas frases melódicas se repetem apenas com uma pequena diferença em cada terminação. O Syntagma toca uma *ductia* a duas vozes¹⁵⁵, formada por seis seções de quatro *puncta* cada. As três últimas seções (D, E e F) podem ser consideradas variações (A', B' e C') das três primeiras (A, B e C). A interpretação do grupo repete estas seis seções duas vezes e explora as mudanças de seções e variações, contrastando quantidade de instrumentos, timbres e percussão. Assim, a primeira exposição das seções é apresentada com instrumental reduzido. As vozes são tocadas pelo duo de flautas doces soprano e contralto, acompanhadas de uma percussão leve (*woodblocks*) nas seções A, B e C, seguidas pelo bordão da viola da gamba a partir da seção B, e que nas demais seções vai incorporando novos elementos e diversificando a rítmica dentro de um compasso binário composto, que se mantém do início ao fim. Na repetição, entram o conjunto de flautas, fazendo oitavas e quintas para enfatizar as seções.

Da *Sonatella* até o *Minueto*, com exceção da *galliard* de Dowland, o Syntagma apresenta sua formação camerística que costuma comparar às pequenas orquestras barrocas: o conjunto de flautas e o baixo contínuo, executado pelo cravo, viola da gamba e às vezes, pelo violão. A escolha da *Sonatella* e da *Sonata para sete flautas* são significativas, pois foram compostas numa época em que a forma sonata, no sentido clássico do termo, ainda não estava completamente definida, de modo que possuem um interessante contraste dos pensamentos harmônicos e contrapontísticos, ou por assim dizer, das configurações verticais (*sons simultâneos*) e horizontais (*sons sucessivos*) da música, respectivamente. Além disso, estas

¹⁵⁴ As músicas que possuem movimentos distintos (*Si Quaeris Miracula, Suíte Russana, Suítes Americanas n° 1 e Seresta n° 9*) tiveram suas partes separadas na contagem das faixas.

¹⁵⁵ No sentido contrapontístico, duas linhas melódicas independentes.

peças são bem conhecidas do repertório de câmara de música antiga em geral, nas mais diversas partes do mundo onde se pratica este som musical. No caso da peça de Schmelzer, a gravação do Syntagma possui uma peculiaridade: por ausência de sete flautistas, algumas vozes foram executadas por outros instrumentos, dando um resultado timbrístico interessante. Deste modo, a peça foi interpretada por flautas sopranino, duas sopranos, contralto, tenor, viola da gamba, violão, e o cravo fazendo o contínuo.

A voz aparece pouco neste disco, em relação ao primeiro: apenas em *When Daphne from fair Phoebus did fly* e no primeiro movimento da *Seresta n.º 9*. A primeira é uma conhecida canção da tradição oral inglesa (séc. XVI), que foi interpretada pelo Syntagma através de uma combinação de arranjos. Inicia-se com a voz acompanhada pelo cravo e violão, entoando a canção de modo livre e expressivo. Depois, entra o quarteto de flautas doces (soprano, contralto, tenor e baixo) e percussão, que marca um ritmo mais acelerado, repetindo a música com a melodia na flauta soprano, que combina o arranjo anônimo deste quarteto com as variações escritas por Jacob van Eyck, em 1646, para este tema.

O estilo polifônico renascentista está presente na galharda de John Dowland, também conhecida como *Can she excuse my wrongs* (inspirada em uma canção popular inglesa), e que é encontrada na coletânea *Lacrymae or seaven teares*, de 1604¹⁵⁶. A interpretação do grupo reteve o sentido de dança animada característico da galharda¹⁵⁷, com auxílio da percussão, e as cinco vozes (que seriam, originalmente, para alaúde e conjunto vocal) tocadas nas flautas soprano, duas contraltos, tenor e baixo, dobrado pela viola da gamba.

Fruto da abertura da pesquisa repertorial após o primeiro disco, a inclusão das composições de Lobo de Mesquita e Alberto Nepomuceno, interpretadas numa perspectiva “barroca”, pode ser considerado, de certa forma, um gesto de ousadia do grupo. Esta inovação talvez aponte caminhos alternativos na condução repertorial do Syntagma, uma vez que está, inclusive, enfatizado na escolha do título do disco: *Miracula*. Entretanto, o título pode sugerir outras associações, por exemplo, como lembra a cravista Verônica Lapa, diante das adversidades enfrentadas em todo o percurso de idealização do projeto, captação de recursos, ensaios e gravações, o disco “saiu com a capa de ‘Milagre’, né? (*Risos*) Porque, realmente, foi um milagre”¹⁵⁸.

¹⁵⁶ A primeira publicação desta peça encontra-se na coletânea *First Booke of Songes or Ayres of Foure Parties with Tableture for the Lute*, de 1597, que inovou por conter a escrita musical em tablatura, o que permitia uma grande flexibilidade nos modos de se interpretar, inclusive nas combinações instrumentais.

¹⁵⁷ As interpretações consagradas de alaúde solo são, em geral, mais lentas.

¹⁵⁸ Entrevista concedida em 09 de março de 2006, em Fortaleza-CE.

A peça de Lobo de Mesquita foi escrita, originalmente, para conjunto vocal (soprano, contralto, tenor e baixo) e instrumentos¹⁵⁹ e pode ser encontrada no catálogo temático do acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto-MG. Trata-se do manuscrito nº 129, sob o título *Responsório de Santo Antônio*, santo protetor da cidade de Diamantina-MG, onde viveu o compositor. Embora a adaptação de Carlos Velazquez tenha sido instrumental, o grupo inseriu no encarte, de forma ilustrativa, o texto inicial da letra do responsório. Por sua vez, a peça de Nepomuceno faz parte da *Suíte Antiga* para piano, de 1893, posteriormente transcrita para cordas.

É comum, nas apresentações do Syntagma, incluírem no programa, uma parte mais intimista, com peças de cravo solo ou pequenos núcleos camerísticos, sejam duetos ou trios destacados do grupo maior. Tal faceta está presente no disco em duas músicas do repertório nordestino, a *Suíte Russana* e a *Suítes Americanas nº 1*, ambas de compositores cearenses contemporâneos. A primeira foi composta em 1992, originalmente, para piano, e já havia sido tocada em concerto pela antiga cravista do grupo, Duda di Cavalcanti, em uma fase anterior. Verônica considerou apropriado reinterpretá-la no cravo, e o grupo apreciou o resultado sonoro, que se torna interessante também pela aproximação timbrística com a viola de dez cordas, utilizada pelos cantadores populares do sertão. A peça foi assim descrita pelo compositor, em texto explicativo presente no encarte do CD¹⁶⁰:

Inspirada nos ciclos nordestinos de Marlos Nobre e dedicada ao meu caro mestre e orientador José Alberto Kaplan, *Suíte Russana* retrata as atmosferas de quatro localidades do município onde nasci: Russas, no Vale do Jaguaribe. Dos quatro movimentos, dois são associados à melancolia da seca e ao (sempre) triste entardecer (*Bonhu* e *Pedras*, situados numa região distante do rio Jaguaribe, onde nasceu minha mãe); e dois (*Ingá* e *Timbaúba*, situados na região onde nasceu meu pai) às festividades resultantes da fartura provinda do rio Jaguaribe.

Conforme se infere a partir das observações do próprio compositor, trata-se de uma homenagem, sem qualquer remissão explícita de determinado gênero musical de tradição oral nordestina, assemelhando-se bastante à forma proposta no op. 5 de Marlus Nobre, *1º Ciclo Nordestino*, composto em 1960, também para piano. Os quatro movimentos exploram os recursos dos modos nordestinos com um jogo de contraponto e imitação entre a mão direita e a mão esquerda, com bastante uso de síncopes. *Pedras* e *Ingá* utilizam o modo nordestino em Fá, *Timbaúba* o mesmo modo em Dó, e *Bonhu* utiliza uma combinação entre o modal e o tonal.

¹⁵⁹ No manuscrito, “Responçorio de Stº Antonio/ Siqueris miracula/ Com 3 violinhos (sic) Trompas Oboés/ e Baxo/ [compos]to pr Joze Joaqm Eme[rico]”. (MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1991, p. 91) A transcrição utilizada na adaptação do grupo é de Carlos Alberto Baltazar.

¹⁶⁰ Cabe uma observação sobre os comentários das músicas contidos no encarte: com exceção da *Suíte Russana*, os textos das músicas antigas (até a faixa 10) foram escritos por mim, enquanto as demais, das músicas nordestinas e do *Minueto* de Alberto Nepomuceno, foram escritas por Heriberto Porto.

A *Suítes Americanas n° 1* foi uma das primeiras músicas a integrar o repertório nordestino do Syntagma, em suas primeiras formações, no final dos anos 80. Quase vinte anos depois, o diretor musical Heriberto Porto encontrou-a no acervo do grupo e teve a idéia de recuperá-la, incluindo sua gravação no disco. Composta em 1985, inicialmente, para duas flautas transversas e violão, foi, logo em seguida, reelaborada para flautas doces, pois, de acordo com o próprio compositor, a sonoridade destas seria mais adequada para o caráter buscado na peça: uma aproximação do Nordeste com as culturas ameríndias, ou melhor, perceber e integrar a música nordestina ao contexto sul-americano.

Tarcísio José de Lima¹⁶¹ denominou de *Suítes...*, no plural, porque pretende dar continuidade a essa proposta temática com outras formações instrumentais. A idéia central dos quatro movimentos da peça é trabalhar de maneira livre os ritmos populares sul-americanos, ou seja, desvinculá-los do seu sentido original de dança, e associá-los a alguns aspectos da cultura nordestina. A interação das duas flautas, por exemplo, no *Galope*, Tarcísio compara à poesia dos repentistas, pela agilidade nas perguntas e respostas sobre um mesmo assunto (ou motivo musical).

Movimento preferido do compositor, a *Incelença* traz a melancolia dos cânticos aos mortos, de tradição oral muito presente no interior do Brasil - especialmente do Nordeste -, colocada em ritmo de zamba argentina. Ao longo da peça, os motivos melódicos apresentados no *Galope* são desenvolvidos de diversas formas, de modo a garantir a unidade entre os movimentos. O segundo movimento é uma alusão ao *desafio* de cantadores, cujo “mote” se intercala com seções lentas que remetem à *incelença*.

A *Seresta n° 9* também possui uma *Incelença* - que será analisada adiante – seguida de um *Desafio* que, de acordo com o texto do encarte, apresenta “um duelo de cantadores intercalado por motivos lentos derivados do primeiro movimento”. Este duelo é representado pelo conjunto de flautas.

Se, no primeiro disco, a ligação com o estilo armorial se deu pela inclusão da *Cantiga* de Clóvis Pereira, o grupo mantém a referência, neste segundo, a partir de um (re)arranjo, adaptado por Heriberto Porto, de um arranjo feito por João Lira e Nilton Rangel, para marimbau e cordas. O disco encerra com uma (re)criação de *Asa Branca*, em arranjo de Liduíno que traz, conforme o texto do encarte, um passeio “por tons e timbres diversos, através de uma interpretação contemporânea do passado, alimentando a nostalgia do migrante em relação ao sertão”.

¹⁶¹ Entrevista concedida em 29 de dezembro de 2006, em Fortaleza-CE.

À pedido do grupo, Liduíno Pitombeira escreveu o seguinte texto de apresentação para o disco *Miracula*:

Em quase vinte anos de atuação, o Syntagma continua sendo uma proposta de resistência e um importante agente de produção cultural no Nordeste do Brasil. Propondo-se a vivenciar, por uma leitura própria e pela fusão estética, o elo que existe entre a música antiga europeia e a música nordestina, o Syntagma é um grupo maduro que encontrou com independência sua própria voz, apesar do emaranhado de problemas sócio-econômicos que a todos atinge, e é um ponto de referência pós-moderna nesse Nordeste armorial.

Esta *síntese*, exposta pelo compositor, contém pontos fundamentais para a compreensão do fazer musical do grupo e sua *leitura* sobre o Nordeste, cujos elementos retomaremos nas reflexões finais.

4.4.3 *Seresta n. 9: Incelença*¹⁶²

A *Seresta n. 9* é o opus 83 do compositor Liduíno Pitombeira e foi dedicada ao grupo Syntagma. Integra um ciclo de treze peças, para diversas formações instrumentais, que se propõem a constituir um catálogo de danças, ritmos e gêneros musicais do Brasil, no dizer do próprio compositor. Segundo Pitombeira, este catálogo apresenta um caráter mais abstrato e menos rigoroso, do ponto de vista musicológico, em relação àqueles gêneros, ritmos e danças.

Quando a peça ficou pronta, em meados de 2004, o grupo já havia praticamente definido o repertório do disco *Miracula* e também já estava com as gravações agendadas em estúdio. Alguns integrantes não acreditavam na viabilidade de se incluir uma música nova, a ser compreendida e ensaiada, e gravada com pouca familiaridade, ao contrário do restante do repertório. Porém, logo na primeira leitura em conjunto, o grupo percebeu que valeria a pena investir nesse desafio, intensificando o ritmo de ensaios e alterando o calendário previsto inicialmente. Os integrantes consideraram uma forte identificação desta peça com a proposta do grupo, e também com a abertura aos novos estilos explorados no disco.

A composição contém dois movimentos, a *Incelença* e o *Desafio*. Na partitura de Pitombeira, o primeiro movimento solicita a seguinte formação camerística: cravo, saltério, viola-da-gamba, violão, flautas transversas I e II, clarinete em *sib*, flauta doce baixo, flauta doce tenor e voz soprano. O saltério não foi utilizado na gravação, pois o instrumento do grupo precisava de manutenção, precisando trocar cordas e afinar. No segundo movimento, excluem-se o saltério e a voz e incluem-se as flautas doces contralto, soprano e sopranino, clarinete em A, e percussão (triângulo, zabumba, e caxixi ou ganzá).

¹⁶² A partitura completa da *Incelença* encontra-se no anexo 4. A interpretação do Syntagma encontra-se na faixa 17 do CD, incluso no anexo 1.

A incelença é um tipo de canto fúnebre presente nos rituais relacionados à morte conhecidos como sentinelas, vinculados à tradição do catolicismo popular sertanejo. Costumam-se entoar as incelenças nos rituais de velório e enterro, em algumas cidades do interior do Brasil, especialmente do Nordeste. Conforme Ewelter Rocha (2002, p. 32), “a sentinela inicia com a morte ou quando o estado do moribundo prenuncia poucas horas de vida. Ocorrendo um destes casos, os ‘donos do morto’ cuidam de providenciar a chamada de um ‘incelencero’ para ‘puxar’, ou seja, coordenar o rito”. O autor destaca o uso da terminologia no sul do Ceará, na região conhecida como Cariri: chamam-se benditos às músicas religiosas em geral, de forma que as incelenças são tipos de benditos entoados no contexto fúnebre¹⁶³.

A *Incelença* de Pitombeira busca uma aproximação com esse universo religioso e espiritual, não procurando reproduzir os mesmos cânticos dos benditos de uma forma “estilizada”, mas colocando em relevo as questões fundamentais do rito: os contrastes entre o mundo sagrado e o mundo profano, entre o céu e a terra, entre o divino e o humano.

A peça consiste na combinação de aspectos numerológicos com os elementos musicais, uma espécie de “jogo” entre os números três e quatro – representando os universos espiritual e material, respectivamente - na organização das estruturas harmônicas, melódicas, rítmicas e até mesmo nos aspectos formais. Conforme observa o próprio compositor, as estruturas harmônicas não obedecem a uma lógica ou sintaxe de modelo tonal, de modo que o estabelecimento de funções harmônicas não é apropriado nesta análise¹⁶⁴.

Pode-se dividir a peça em três seções: A (compassos 1-14), B (compassos 15-27 e C, ou A’(compassos 28-40), que retoma alguns elementos contidos na primeira seção. O compasso é ternário, mantendo-se uniforme, sem alteração de andamento e andante (semínima = 60).

Ao longo de todas as seções, as referências espirituais e materiais são trabalhadas a partir de dois elementos principais: o acorde aumentado e o acorde diminuto. Pitombeira associa o acorde aumentado com a idéia de espiritualidade, pois este acorde divide a oitava em três partes simétricas. No âmbito simbólico, estes três elementos (as notas do acorde) podem representar uma trindade, e, geometricamente, um triângulo equilátero. Por sua vez, o acorde diminuto é associado ao número quatro, pois divide a oitava em quatro partes simétricas, formando um quadrado. No dizer do compositor:

¹⁶³ Mais especificamente, o uso do termo incelença tem duas acepções no Cariri: refere-se ao repertório fúnebre cantado para a morte de criança, ou refere-se a um tipo característico de bendito fúnebre, que contém um texto determinado que se repete de forma cíclica, com apenas uma pequena diferença nas estrofes das rezas, com a substituição do numeral “um” ou “uma” por “dois” ou “duas” e assim por diante, chegando, geralmente, até o número “doze”.

¹⁶⁴ Agradeço a colaboração de Liduíno para a realização desta análise, cuja proposta toma como base, substancialmente, anotações fornecidas pelo próprio compositor, além de diversas entrevistas via *webchat*.

A associação do quadrado (e portanto, do número quatro) com o terrenal (efêmero) se justifica pelo fato, observável através de experimento, desta figura geométrica se transformar facilmente em losangos pela movimentação de seus lados sem contudo alterar o comprimento destes mesmos lados. Esta flexibilidade de movimento pode ser associada com mutabilidade e instabilidade que são propriedades do mundo material. A área, neste caso, varia de zero até L^2 . O triângulo equilátero, por sua vez, é uma figura geométrica que se mostra imutável quando tentamos realizar o mesmo experimento, isto é, é impossível movimentar os seus lados lateralmente sem alterar-lhes o comprimento. Tal imutabilidade se associa com as idéias de eternidade e espiritualidade¹⁶⁵.

Para enfatizar esta idéia de espiritualidade, os acordes aumentados são empregados com movimentos cromáticos ascendentes, representando o contraste entre o ser humano e o ser celestial, e ao mesmo tempo a vontade e necessidade de aproximação entre essas duas esferas, por parte dos homens. Além disso, o uso de intervalos curtos e cromáticos tem uma conotação de melancolia, projetando a tristeza inerente ao ritual fúnebre.

Observa-se, a seguir, como estes elementos destacados no plano harmônico são organizados na primeira seção da peça. O clarinete delineia em sua melodia, do início da peça até o compasso 11, toda a linha cromática:



Nos quatro primeiros compassos, juntamente com a progressão harmônica de acordes aumentados, enquanto o cravo reforça no baixo a linha cromática do clarinete, a flauta transversa I detém a melodia principal com a nota *lá* que vai crescendo de um *p* a um *mf*. Neste momento, inicia-se uma progressão em quartas no baixo (cravo) e a flauta transversa II passa a acompanhar a linha cromática do clarinete, mas por um intervalo de quarta diminuta em relação àquele. Observe o exemplo:

¹⁶⁵ Esboço analítico realizado pelo compositor de modo informal, enviado por email em 15/04/2006.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Flauta 1, the middle for Flauta 2, and the bottom for Harpsichord. The time signature is 3/4 and the tempo is marked as quarter note = 60. Flauta 1 begins with a dynamic of *p* and a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes in measure 9. Flauta 2 begins with a dynamic of *p* and a melodic line with a slur. The Harpsichord part begins with a dynamic of *mp* and a chordal accompaniment. The score shows a progression of chords and melodic lines across 14 measures.

Após esta progressão no cravo, nota-se um adensamento do uso das quartas aumentadas e dos cromatismos (compassos 9-12), com uma configuração que vai se tornando cada vez mais complexa, ao mesmo tempo em que a dinâmica exige um decrescendo. Ao fim da seção, o compasso 13 se apresenta em franco contraste com aquele adensamento: um acorde de *fá*, sem a presença da terça. Tal simplicidade é reforçada no compasso 14, que prepara a entrada da voz na segunda seção, e também nos sugere uma sonoridade medieval. Deste modo, as flautas tenor e baixo fazem a quinta do acorde (*dó*) enquanto os demais instrumentos tocam a fundamental (*fá*). Reproduzimos, a seguir, o trecho em questão:

É interessante observar, durante esta configuração harmônica até a entrada da voz (compasso 15), os contornos melódicos que se sobressaem, percorrendo timbres e alturas entre a flauta transversa I, a flauta baixo e a flauta tenor. A melodia da flauta transversa I será retomada na última seção, como elemento conector desta com a seção B, a partir do compasso 25. O contorno melódico apresenta, ao longo da peça, sempre intervalos curtos: além dos cromatismos, tríades maiores ou menores, quartas aumentadas, quintas justas etc., sendo o maior intervalo a sexta.

A seção B se inicia com um vocalise *mp* (compasso 15) que confirma a sugestão da sonoridade medieval: todos os instrumentos fazem pausa para este tema vocal, apenas a gamba e o cravo acompanham com a nota *fá* como se fosse um bordão. Por outro lado, a voz também pode sugerir a entoação dos cânticos de benditos, mas nem a escrita de Liduíno nem a interpretação do Syntagma buscam caricaturizar esta possível alusão: a cantora interpreta a sua maneira. A linha melódica da voz começa com o *lá bemol*, que seria a terça menor daquele acorde anterior. Este tema é lembrado na última seção, a partir do compasso 35, mas com o

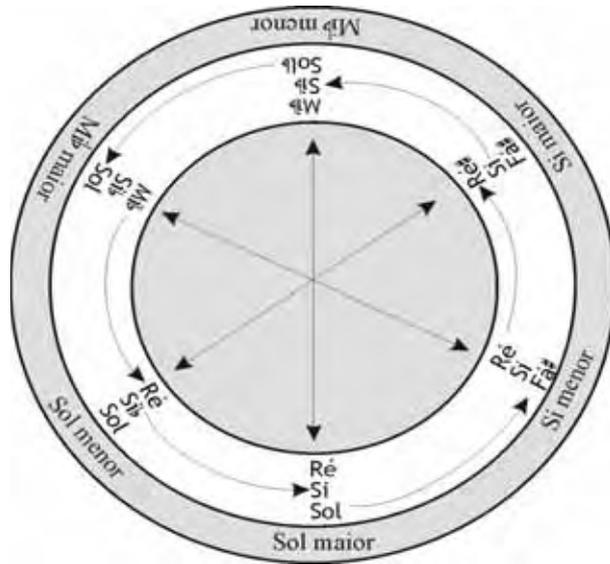
lá natural, não mais constituindo uma terça mas sim a fundamental, terminando a peça em lá menor.

Os instrumentos reaparecem no compasso 17, retomando o adensamento harmônico já explicitado no compasso 9. Pitombeira afirma que os compassos 18 a 24 constituem o cerne da seção B e, de nossa parte, consideramos também o cerne de todo este primeiro movimento, especialmente entre os compassos 19 e 22. Até este momento, a organização dos arquétipos harmônicos¹⁶⁶ obedeciam a uma lógica consciente e particular do compositor, por assim dizer. As analogias feitas com os numerais três e quatro, e entre as formas geométricas triângulo e quadrado com as esferas divina e terrena, estão ligadas à formação pessoal de Pitombeira, aos seus estudos esotéricos (especialmente a teosofista Helena Blavatsky) e ao gosto pela geometria. A identificação com a incelença nordestina aparecia por (a) uma intenção de caráter sugerida pelo título do movimento, e (b) as conexões simbólicas entre as estruturas musicais e os contrastes dos planos espiritual e material. Porém, nos trechos indicados, percebe-se um diálogo, por parte do compositor, com outros arquétipos culturalmente consolidados, que se relacionam tanto com a idéia de morte como com o imaginário nordestino.

Para afirmar o sentido de morte do canto fúnebre, Pitombeira utiliza como modelo a estrutura arquetípica conhecida por *pólos hexatônicos*, um recurso para representar relações de sobrenaturalidade, morte, magia e paradoxos espirituais, presente na obra de compositores das mais diversas épocas e tendências, como Carlos Gesualdo, Joseph Haydn, Richard Wagner, Edvard Grieg, Giacomo Puccini, Richard Strauss, Arnold Schoenberg, dentre outros. A estrutura consiste na organização de seis notas distintas, que por sua vez constituem seis acordes distintos, dispostos em um círculo, de modo que os acordes adjacentes possuam apenas uma nota diferente entre si¹⁶⁷. As notas utilizadas por Pitombeira para formar os acordes e sua estrutura arquetípica são: *sol, si b, si, ré, mi b, fa#*. Conforme se observa no gráfico abaixo, feito pelo próprio compositor, os acordes que não apresentam notas em comum encontram-se situados em pólos opostos, por isso considera-se que estes acordes formam um pólo hexatônico.

¹⁶⁶ A noção de arquétipos harmônicos é entendida como “relações harmônicas culturalmente já guardadas na memória auditiva (repertorial) da música ocidental, memória auditiva esta viabilizada pelas suas recorrências ou pelos significados que tais entidades adquiriram na história”. (Menezes, 2002, p. 314)

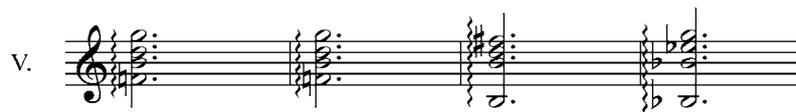
¹⁶⁷ Pitombeira toma como referência para o conceito de pólos hexatônicos o artigo de Richard Cohn, *Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age*, do *Journal of the American Musicological Society*, vol. 57, n° 2 (Summer 2004): 285-323.



Este arquétipo aparece combinado com o desenho melódico do modo nordestino, uma referência intencional e explícita, colocada nas linhas do clarinete, flauta transversa I e cravo nos compassos 21 e 22. Reproduzimos, abaixo, o trecho em questão e o modo a que se refere:

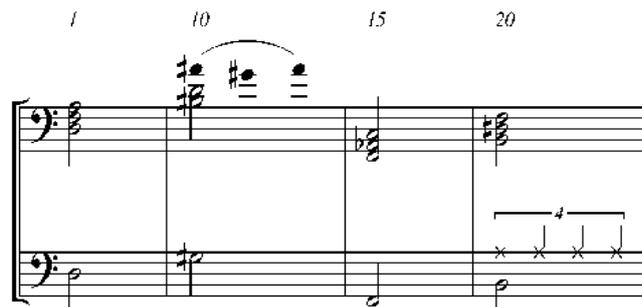
Existe uma preparação para este momento central da peça que interliga musicalmente as idéias de morte e de Nordeste. O vocalise repete o desenho melódico do compasso 15, mas um tom acima, atingindo o ponto culminante no compasso 19. Ainda neste compasso, vale ressaltar a entrada do violão, que até então não havia tocado, e que executa os acordes destacados no diagrama dos pólos hexatônicos explorado por Pitombeira (si menor e mi bemol maior). Logo após o desenho do modo nordestino, no qual executa o sol maior com sétima no baixo, o violão reproduz a relação dos *polos hexatônicos*, entre *si menor* e *mib maior*

(compassos 23 e 24). Exemplificamos a sequência completa do violão, no trecho abaixo, entre os compassos 21 e 24):



Pitombeira afirma que “esta relação é o ponto central da peça em termos de inteligibilidade quase verbal, uma vez que é a razão de ser do movimento se chamar incelença (canto fúnebre do Nordeste)”.

No compasso 20, a linha da flauta tenor, da viola da gamba e do cravo fazem uma quiáltera, que de acordo com o compositor tem um sentido todo especial. A quiáltera 4:3 expõe a dicotomia do terrenal *versus* celestial, fechando uma sonoridade de sétima diminuta que foi preparada em larga escala. O acorde (si, sol#, fá, ré) veio sendo constituído horizontalmente nos compassos 1, 10, 15 e 20, no qual finalmente se completa, tornando ainda mais denso o jogo dos elementos simbólicos. Reproduzo, abaixo, uma distribuição harmônica reduzida destes acordes em tais compassos, para melhor compreender a referida sonoridade:



Ao mergulharmos na estrutura ritual da sentinela, não seria arriscado propor um paralelo entre a análise do rito com a análise deste movimento. No contexto fúnebre do sertão nordestino, o ritual em que se entoam as incelenças pode ser dividido em três partes: antes da morte, quando se entoam os benditos de chegada, que se voltam para uma comunicação com a família; durante a morte, quando se entoam os benditos de exaltação, que procuram estabelecer uma comunicação com o moribundo; após a morte, quando se entoam os benditos de parte fixa (Terço dos Mortos, Ladainha, Salve Rainha e os benditos entoados até a despedida do caixão), que buscam uma comunicação com o divino. Rocha (op. cit., p. 45) explica que “a segunda fase da sentinela destina-se a despertar no moribundo a consciência de seu estado de pecador e, por conseguinte, proclamar a necessidade do arrependimento”. Por isso, trata-se de um

momento ao qual os presentes devem prestar o máximo respeito e reverência, em que até os tipos de benditos entoados são especiais, diferenciados.

Embora não tenha sido conscientemente proposto por Pitombeira com base em um estudo aprofundado da sentinela sertaneja, observamos uma aproximação *simbólica* entre a estruturação da música e do rito, visto que ele também divide sua Incelença em três partes, e toma como ápice do significado da composição a parte B, que corresponde ao clímax do rito que busca representar – a “hora da morte”. Em seu estudo, Rocha (id., p. 46-47) verifica, sobre este clímax:

Os benditos desta etapa sempre relacionam a condição de pecador às dores do inferno, contrapondo mais uma vez, sob uma perspectiva maniqueísta, céu e inferno.¹⁶⁸ A forma de cantar esses benditos retrata a intenção de levar uma mensagem de temor ao pecador, sendo traduzida em tom imperativo. Embora o receptor da mensagem seja, essencialmente, o “moribundo”, em função da narrativa minuciosa acerca do processo da morte que reforça o temor da não-salvação, reconhece-se a esses benditos uma importância na conversão dos vivos.

Portanto, a essência do rito – e também da peça de Pitombeira -, conforme descrevemos, consiste no relevo das instâncias humana e divina, na relação paradoxal entre a terra e o céu, em um sentido religioso. Persiste em uma idéia de morte associada à idéia de eternidade, mantendo esta idéia rica em onipresença e força de evocação, um tipo de prática cultural cada vez mais distante da realidade social burguesa e urbana¹⁶⁹. Desta maneira, percebemos, nesta composição, algumas conexões com as tendências pós-modernas - multiplicidade de elementos musicais justapostos, abertura de influências, preocupação com o âmbito estético e com o “jogo simbólico” – porém, tais conexões, em vez de possuírem uma *perspectiva relativista* do significado da morte, *ou rejeitar* os valores de uma ética mundana, pelo contrário, valorizam este aprofundamento da identidade e de uma prática ritual significativa para o nordestino do sertão, buscando trazer o sentido denso de sua tradição para outro contexto, fazendo-nos olhar para ela, com a *possibilidade* de refletir a respeito.

¹⁶⁸ Cabe salientar que, embora a crença no purgatório seja fortemente disseminada na região, os benditos fúnebres sempre operam numa óptica maniqueísta, sendo “o não ir para o céu” correspondente ao “ir para o inferno”.

¹⁶⁹ Conforme já observara Benjamin (1994, p. 207-208) em meados dos anos 30, no texto *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. O autor afirma: “Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo. (...) Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. (...) Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida (...) assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor”.

4.5 Syntagma nordestino: leituras possíveis

Do ponto de vista sócio-histórico, é possível redimensionar a presença de um grupo como o Syntagma em Fortaleza por duas perspectivas: do ambiente universitário e da tradição cultural da cidade em relação ao ensino básico de música. No final da década de 70, um grupo de professoras¹⁷⁰ do Departamento do Artes da Universidade Estadual do Ceará teve a idéia de ampliar o ensino da Música Antiga para além dos conhecimentos teóricos aplicados na disciplina de História da Música, fundando o grupo de flautas doces *Kalenda Maia*. A maioria dos fundadores do grupo participaram deste grupo, em momentos distintos nos anos 80: Angelita Ribeiro, Nara Vasconcelos, Anamaria Conde, Valder Freire e Lia Parente.

A iniciativa desta formação auxiliar no nível superior, com a experiência camerística, pode se ligar à grande estima cultural do povo cearense observada em relação aos instrumentos de sopro, e às flautas em particular. As bandas de pífaros são comuns na prática musical de tradição oral, principalmente na região do Cariri, sul do estado, e a flauta doce é um dos instrumentos mais utilizados na musicalização infantil, tanto nas escolas convencionais quanto em projetos chamados “sociais” ou “culturais”, efetuados pelos governos do estado ou de municípios. Porém, é válido destacar que, apesar destes aspectos culturais importantes, a formação musical oferecida dentro do estado seria insuficiente para explicar a complexidade artística a que se propõe o grupo. Mesmo porque, como foi colocado no capítulo 2 (p. 43) a respeito da construção de identidades culturais, com base nas reflexões de Eagleton, tais elementos – apreciação e utilização de pífaros e/ou flautas doce -, embora sejam *característicos*, de longe não se constituem *exclusividade* do estado cearense.

Para constituir o repertório de música antiga, por exemplo, são inúmeras fotocópias de partituras e livros, obtidos com qualquer integrante ou conhecido que saísse do estado, ou, sendo de fora, para lá se dirigisse. Na parte da técnica e da educação formal também, a maioria dos integrantes buscam cursos em outros estados ou países, de durações curtas, médias ou longas. Estes intercâmbios culturais são fundamentais para o crescimento musical do grupo.

Em depoimentos informais do público após as apresentações, quando eu fazia parte do grupo, algumas pessoas comentavam que a sonoridade aguda das músicas medievais, especialmente das flautas sopranos e soprano (e sopranozinho), lembravam o som dos pífaros caririenses. Embora ainda se possa afirmar, com muita cautela, que a preferência ou a escolha deste padrão mais agudo nas interpretações das músicas medievais seja explicado por uma

¹⁷⁰ Inicialmente, Elba Braga Ramalho, Eunice Moura e Hulda Lima Lage. Pouco tempo depois, incluíram-se outras participantes neste projeto, como Vanda Ribeiro Costa, Mércia Pinto, Ambrosina Furtado e Leilah Carvalho. As professoras Vanda e Mércia faziam arranjos de repertório tradicional nordestino para o grupo de flautas. É importante registrar que Vanda Ribeiro Costa foi professora de harmonia de Liduíno Pitombeira.

referência cultural forte, presente no imaginário oitavo do lugar, não acreditamos que tal associação seja musicalmente garantida. O grupo busca interpretar, com um entendimento contemporâneo, o que seria uma *ductia*, um *saltarello* ou qualquer outra dança medieval. Tal fato também ocorre com as peças renascentistas e barrocas européias. Deste modo, a aproximação do universo antigo europeu se dá a partir das próprias músicas nordestinas, nunca o contrário, e este referencial é interligado a outros, e apresentado de uma forma contemporânea. Outro campo de aproximação, extramusical, se dá pela organização curatorial dos discos, pela unidade da formação instrumental para os diversos tipos de repertório e pelos discursos encontrados nos encartes, importantes pra compreender a vivência musical dos integrantes.

Em *releases* e declarações à imprensa, ao longo destes vinte anos, vários integrantes utilizam a expressão “música nordestina autêntica” para se referir ao repertório que o Syntagma toma por base para suas recriações. Questionei o significado desta autenticidade na visão de dois integrantes, que possuem presença marcante como lideranças, Liduíno Pitombeira e Heriberto Porto. Segundo Pitombeira:

Música nordestina autêntica, na minha opinião, é um tipo de música que utiliza as sonoridades (ritmos, melodias e harmonias) folclóricas e modais do Nordeste brasileiro. Sonoridades folclóricas são encontradas em manifestações musicais como o côco, o xaxado, o baião, o arrasta-pé, o frevo, o maracatu etc. Sonoridades modais utilizam os modos utilizados nestas manifestações folclóricas, ou seja, (1) o mixolídio, (2) um modo híbrido que combina mixolídio com lídio (C-D-E-F#-G-A-Bb-C), denominado modo nordestino e (3) o modo dórico. Músicas produzidas no Nordeste que têm uma tendência predominantemente tonal e um objetivo simplesmente comercial (descartáveis) não interessavam ao Syntagma na época, e eu acho que não interessam hoje. Como eu não conheço com profundidade musicológica os critérios que definem uma obra descartável e uma melodia pobre (se é que existe definição científica nessa área) é delicado separar um ‘Luiz Gonzaga’ de um ‘Calcinha Preta’¹⁷¹.

Por sua vez, Heriberto Porto tece algumas reflexões sobre a leitura que o grupo faz da música nordestina:

Quando eu comecei a tocar essas músicas nordestinas, eu percebi que elas não eram tanto modais, não eram completamente modais como a gente vê a cantoria, como a gente vê alguns galopes, aquelas incelenças, aquelas coisas bem tradicionais, aquelas coisas da música tradicional que é bem modal, que tem aquele modo bem claro. Quando você pega o Luiz Gonzaga, ele já faz uma mistura, um modal tonal, né? O Baião, que a gente tocava era um modal mais que mistura com o tonal, tem o Algodão também, que eu percebi que era modal. Então, tem essa coisa da música modal, mas não é aquela coisa estática, porque a música do Luiz Gonzaga já anda um pouco, eu acho que tem essa mistura na música do Luiz Gonzaga. E as composições do Liduíno, uma coisa bem mais inspirada, numa linguagem mais recente. Tem os modos

¹⁷¹ Entrevista concedida por correio eletrônico, recebido no dia 18 de outubro de 2006.

nordestinos, estão ali bem presentes, mas vai mais longe. [...] A gente toca uma música contemporânea, mas com essa cara, com muito contraponto e mais outras coisas, como os ritmos, que inclusive na música barroca era muito presente esse, bom, não era polirritmo de uma maneira moderna, mas tinha as emíoles, as quebradas como se mudasse o compasso, né? Não tem aquela coisa na música barroca também? Então, eu não sei se isso é muito consciente, mas eu acho que é muito legal, como se fosse uma polifonia contemporânea, aquela polifonia da música antiga que acontece na música contemporânea. É diferente de outros grupos que resgatam mais a música tradicional, e a sonoridade, assim, armorial, das rabecas e tal, mas o grupo é aberto, ele não tem ‘ah, ele vai ser isso e pronto e se acaba’, não¹⁷².

O Syntagma desperta, em seu fazer musical, as imagens e enunciados de um espaço nordestino afetivo, um espaço do sertão, da memória, da saudade, em uma paisagem sonora modal. Porém, estas representações só se tornam possíveis pela referencialidade associada a este espaço-identidade. Em sua proposta, a temática nordestina se insere em uma afirmação de identidade local (ou regional), mas não *regionalista*, pois seu trabalho não apresenta uma perspectiva “defensiva” ou de legitimação de práticas tradicionais em um sentido político-cultural. Ao contrário, ele *incorpora* diferentes linguagens musicais, seja na diversidade instrumental, dos repertórios ou dos elementos simbólicos trabalhados nos arranjos e composições.

A mescla da linguagem erudita com a popular se configura mais próxima à estética armorial do que ao modernismo proposto por Mário de Andrade. Esta aproximação é confirmada verbalmente pelo próprio Ariano Suassuna, quando o grupo se apresentou após uma palestra por ele proferida, por ocasião da abertura oficial da 5ª *Bienal Internacional do Livro do Ceará*¹⁷³, na qual o escritor era o principal homenageado. Sobre este episódio, cabe um depoimento pessoal. Sabíamos que Suassuna manifestara interesse em conhecer de perto o grupo cearense sobre o qual “ouvira falar”, e alguns integrantes antigos recordavam que ele, possivelmente, teria recebido o primeiro *CD* de presente. Pessoalmente, aquela era a segunda vez em que me apresentava em público com o grupo, e sentia-me ansiosa e honrada com aquela participação. Ao terminar sua palestra, houve um assédio e uma confusão em torno dele, e as pessoas começaram a se dispersar. As conversas continuaram mesmo quando iniciamos a versão de *Estrada de Canindé*, que o autor se esforçou para ouvir da platéia. Quando a música acabou, ele se levantou e se dirigiu ao público, sem microfone, e manifestou a satisfação de conhecer o trabalho do Syntagma, que tinha uma ligação com grande parte das idéias sobre a valorização da cultura nordestina, às quais ele se referira na palestra, e que o público tinha ali a oportunidade de presenciar. Educadamente, solicitou que “falassem um pouco mais baixo”

¹⁷² Entrevista concedida em 7 de março de 2006, em Fortaleza-CE.

¹⁷³ Ocorrida no Centro de Convenções Edson Queiroz, entre 4 e 13 de outubro de 2002. Participei desta apresentação como integrante do Syntagma.

para que ele pudesse ouvir: nem precisava, pois todos se puseram em silêncio tão logo ele começou a falar. E assim, o concerto transcorreu, sem mais interrupções.

Ao contrário do pensamento regionalista, não existe, no Syntagma, uma afirmação discursiva contra o “Sul” ou contra a cultura de massa. Tampouco se observa um discurso “fraterno”, tal qual os naturalistas, ou ainda integrador da região com o nacional ou o universal, como ocorrera no modernismo brasileiro. Ainda assim, sua *leitura* preserva o diálogo cultural entre o *outro* e *si mesmo*, mas em uma perspectiva invertida da dominante: para o Syntagma, a cultura nordestina é o *si mesmo*. Podemos considerar que, de uma forma geral, a Música Antiga constitui o seu principal *outro* – dentre outros desafios. O depoimento de Rainer¹⁷⁴ traz uma percepção sutil do olhar deste *outro*, que compartilha internamente esta experiência com os demais:

Antes de me mudar ao Brasil já conhecia várias gravações do Luiz Gonzaga e de outros grupos forró pé de serra [*sic*]. Fiquei logo apaixonado pelas músicas e especialmente pelo som da sanfona. Gostei muito dos arranjos do Liduíno, desde o início. Nunca me cansei deles. [...] Vi paralelos entre a cantoria e a cultura dos trovadores, trovères, Minnesänger etc. Falaram também de paralelos entre as linguagens musicais, ambas de caráter modal. Mas no geral essa aproximação sempre tinha algo nebuloso pra mim. Foi muito inspirador de conhecer [*sic*] um pouco dessa cultura musical de tradição oral. Também me senti muito à vontade de tocar com grupos como o Syntagma e o Ad Libitum.

Conforme observa Rainer e expusemos em nossa análise, Liduíno Pitombeira, principal arranjador e compositor do grupo, toma como referencial importante de suas obras as músicas de Luiz Gonzaga. A escolha de tais músicas para o Syntagma não se dá apenas por lhe parecerem prazerosas ou populares: resultado ou não de uma construção cultural, como a boa parte dos nordestinos, elas soam *familiares*, *enraizadas*, ou *naturais*. Ao se voltar para este tipo de repertório, o Syntagma ressignifica um universo tradicional que reúne o antigo e o moderno, a partir de uma problemática pós-moderna.

¹⁷⁴ Entrevista concedida via correio eletrônico, recebido em 08 de dezembro de 2006.



5 GRUPO ANIMA E A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO NORDESTE

5.1 O nome e o sobrenome

Anima é um termo latino que significa *sopro*, um princípio vital da alma. Conforme explicado no *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT (org.), 2006, p. 31-36), alguns povos da Antigüidade, como os celtas e os gregos, atribuíam à alma uma dimensão metafísica e outra religiosa. Enquanto esta última se referia ao espírito, ou *animus* - “princípio pensante e sede dos desejos e paixões (...); de valor intelectual e afetivo; de registro masculino” -, a primeira se referia, por sua vez, ao sopro, ou *anima* - “princípio da aspiração e expiração do ar; de registro feminino”. A simbologia deste termo possui um percurso histórico complexo que vai desde a filosofia grega até a psicanálise junguiana, para nos limitarmos apenas às sociedades ocidentais.

O nome *Anima* foi sugerido pela flautista Valéria Bittar, uma das fundadoras do grupo, cuja atuação se inicia em meados de 1988, em Campinas-SP. A idéia inicial, dentre outras interpretações, relaciona a dimensão metafísica daquela *alma-sopro* ao fazer musical buscado pelos integrantes, entrelaçando sua proposta com a vasta teia de significados que o termo possui. Esta dimensão sugestiva rica em significados também se faz perceber pela descrição complementar que designa o grupo: *Anima – música mundana, humana et instrumentalis*.

Encontrado também por Valéria¹⁷⁵, o termo se apresenta no texto *Fundamentos da Música*, um dos tratados do *quadrivium* escrito pelo filósofo medieval Boécio (c. 480-526). Grande expoente na transição do pensamento da Antigüidade para a Idade Média, Boécio considera que existe três tipos de música: (a) a música do universo, responsável pela “harmonia” dos elementos celestiais e pelo equilíbrio na variação das estações da natureza; (b) a música dos homens, que permite a “consonância” entre a atividade incorpórea da razão com o corpo, além de manter as partes do corpo em perfeita adaptação; e (c) a música instrumental, produzida pelos diversos instrumentos construídos pelo homem. Para o Anima, a expressão funciona como um potencial *comunicativo*, na sua relação com o mundo, no equilíbrio entre os próprios sujeitos integrantes do grupo, e a sintonia entre seus instrumentos.

¹⁷⁵ A flautista toma como referência a seguinte obra, ainda sem tradução para o português: GÜLKE, Peter. *Mönche, Bürger, Minnesänger: die Musik in der Welt des Mittelalters*. Breitkopf & Härtel, 1982, Wiesbaden.

Por questões de praticidade, seja nas conversas informais ou na divulgação e fixação para o público, o complemento deixou de ser adotado, embora para os integrantes esteja ainda subentendido, presente de forma implícita e ao mesmo tempo marcante. Além disso, ao contrário das reflexões de Boécio, o *Anima* apresenta uma visão de música orientada ao fazer, privilegiando o momento prático ou performático, em que ela é vivenciada e compartilhada, a despeito do plano especulativo, teórico ou “racional”. É o que se pode constatar no encarte do disco mais recente do grupo, *Espelho* (2006, p. 77), cujo texto contém reflexões acerca da música *prática*:

Compartilhamos, como tal [músicos *práticos*], do princípio de que a música se faz a partir da ‘concretude’ dos sons – considerando que essa seja apenas uma ‘meia-verdade’, ou melhor, um terço da verdade. Contraditoriamente, porém, o mar revolto da criação, símbolo da própria liberdade criativa, gerou a necessidade de âncoras de segurança, ou melhor, de pontos de apoio para a organização do ‘caos’.

5.2 Uma proposta mundana, humana e instrumental

Inicialmente, o grupo *Anima* apresentava um repertório direcionado para a Música Antiga européia, mas aos poucos foi amadurecendo um processo criativo que, aliado à ênfase no aspecto prático e performático da música, introduz o universo simbólico da música de tradição oral brasileira. Essa linha de trabalho se intensifica a partir de 1992, quando a proposta autoral se torna consciente e deliberada. Por isso, em diversos documentos e depoimentos, seus integrantes se referem a esta época como a do verdadeiro nascimento do grupo.

Assim, de acordo com um dos primeiros *releases*, daquela fase inicial, observamos que o grupo surge “como iniciativa de músicos especializados na interpretação de Música Antiga realizada por instrumentos históricos”¹⁷⁶. O repertório voltava-se para a música medieval e renascentista, mas também incluía obras contemporâneas dedicadas aos instrumentos históricos. A ligação com este repertório e a cultura popular brasileira se fizera presente, em algumas ocasiões – ensaios e apresentações -, mas de forma embrionária, ainda não sistemática. Excetuando-se o núcleo fundador – Valéria Bittar, Patrícia Gatti e José Eduardo Gramani - havia uma rotatividade grande de integrantes, o que resultava em uma diversidade de repertório e flexibilidade na atuação em concertos, adaptada a diferentes formações. A falta de permanência dos integrantes dava-se, na maior parte dos casos, por viagens para aprimoramento de estudos: enquanto uns deixavam o país, outros chegavam, e o grupo persistia de modo um tanto informal, embora os seus membros fossem todos músicos

¹⁷⁶ *Release* encontrado no acervo do grupo Syntagma, que preservou o intercâmbio entre os grupos.

profissionais. A atuação do grupo consistia, primordialmente, na realização de concertos, mas também envolvia um trabalho de pesquisa, além da realização de oficinas e palestras, para estudantes de música e para leigos interessados na temática da Música Antiga.

A partir de 1992, uma confluência de idéias e circunstâncias¹⁷⁷ conduz os integrantes a uma formação mais estável e a uma atuação mais profissional, que culmina no lançamento do primeiro CD, *Espiral do Tempo* (1997), no qual eles apresentam o resultado do amadurecimento desta nova proposta, de arranjos coletivos feitos com base em pesquisas da música brasileira de tradição oral, relacionando-os, simbolicamente, com o universo da Música Antiga européia, com especial interesse para o universo musical do mundo colonizador ibérico. No texto de apresentação do grupo, presente no encarte do disco, a proposta é assim descrita, em texto de Gabriela Araújo (1997, [p. 4]):

Diluindo fronteiras, percebendo semelhanças e rompendo preconceitos através de uma linguagem própria que se utiliza de elementos antigos: a música e a oralidade, o grupo Anima vem construindo pontes entre universos musicais, vocais e instrumentais aparentemente muito distantes.

Os textos presentes nos encartes dos discos seguintes – *Especiarias* (2000), *Amares* (2004), *Espelho* (2006) – mostram uma continuidade e um aprofundamento nestes *laços simbólico-musicais* que o grupo procura ressaltar em sua prática. A partir do segundo disco, os próprios integrantes expõem perspectivas expandidas da mesma proposta. Em *Especiarias*, por exemplo, o então violeiro Paulo Freire (2000, [p. 12]) afirma que:

O prazer de tocar e cantar as músicas de tradição oral é que, de alguma forma, elas já estão dentro de nós. Mesmo sendo de um tempo passado, sugerem idéias originais. Partindo do respeito e encantamento por estas cantigas, torna-se emocionante recriá-las livremente.

Mais adiante, no mesmo encarte, Valéria Bittar (id. [p. 49]) apresenta-nos estas mesmas impressões sob uma ótica mais abrangente, aludindo aos diálogos entre o fazer musical do *Anima* e algumas questões da Modernidade e da Pós-modernidade, que discutiremos em tópico posterior:

Ao escolhermos fazer música de tradição oral e ao nos aproximarmos da música da Idade Média e da Renascença, trabalhando seus arranjos coletivamente, experimentamos e reativamos em nós valores um pouco apagados e distantes. Esta música sem autor, que, se escrita, é anotada de forma ‘aberta’ e ‘móvel’, permite-nos ter uma leitura contemporânea e própria. Verdades se misturando; memórias maleáveis se misturando. Tudo híbrido e mutante, a cada instante. Um passado que se move, que se transforma. Um passado presente.

O trabalho de criação coletiva dos arranjos torna-se mais viável e intenso a medida que os membros estabelecem vínculos mais sólidos enquanto grupo. A formação atual veio

¹⁷⁷ Expostas no tópico seguinte.

se estabilizando ao longo deste percurso, com poucas alterações: Dalga Larrondo (percussão), Isa Taube (voz), Luiz Fiaminghi (rabecas), Patrícia Gatti (cravo), Valéria Bittar (flautas doce). José Eduardo Gramani (rabecas), falecido em 1998, teve importante participação nas “experimentações” musicais, desde o início. As mudanças deram-se com os violeiros: de 1992 até 1999, Ivan Vilela; depois, entra Paulo Freire, que participa do segundo disco; a partir de 2000, Ricardo Matsuda aceita o convite do grupo, consolidando o trabalho em conjunto do sexteto, desde então. No encarte do disco *Amares* (2004, p. 4), Luiz Fiaminghi faz uma analogia deste trabalho de construção musical com um *pachtwork*, ou *colcha-de-retalhos*, ressaltando um sentido, não de incoerência, mas de “uma sensibilidade refinada para buscar a harmonia final sem seguir uma norma de procedimento muito rígida. O próprio material, suas cores, texturas e formatos ditam as regras, que são desrespeitadas tão logo surja algo mais interessante perante o olhar do artista”. O músico acrescenta (id. *ibid.*):

Esta analogia revela também o terreno instável que nós, como músicos, encontramos ao estarmos abertos a diversas tradições musicais para compor nosso trabalho. Os pontos de encontro da música antiga com a música de tradição oral brasileira e a música composta hoje baseada nestas tradições, muitas vezes não são suficientemente fortes para sustentar uma estrutura que pretenda ir além de uma música agradável de se ouvir. Desta maneira procuramos delimitar tematicamente o repertório, sem que isso seja uma camisa-de-força para a criação, mas antes um estímulo para procurar relações estéticas a partir de material de origem tão diversa.

Desta forma, a temática nordestina se insere, na proposta do grupo, dentro de uma perspectiva mais ampla, como um dos mundos possíveis desta construção de *pontes sonoras* que conectam universos simbólicos distintos no espaço e no tempo, reunidos pelo aspecto tradicional e vivencial, ou seja, por seu caráter *mundano, humano et instrumentalis*. Portanto, para compreender a *leitura* que o Anima faz do Nordeste, deve-se buscar, em primeiro lugar, entender a dinâmica de composição daquela *colcha*, identificar os elementos musicais escolhidos e compreender o significado que tais escolhas empreendem aos que dela compartilham, conforme o sentido de *fazer musical* apontado no capítulo 1. Nos tópicos seguintes, tentamos responder a algumas destas questões.

5.3 O estímulo e as inquietações

Explicamos que algumas idéias e circunstâncias possibilitaram a consolidação da proposta do Anima tal qual se desenvolve atualmente. Uma das circunstâncias deu-se com o envolvimento na preparação do projeto para concorrer ao *Prêmio Estímulo da Cidade de*

*Campinas*¹⁷⁸, que o grupo ganhou em 1993. O prêmio permitiu ao grupo elaborar o espetáculo *Espiral do Tempo*, e a realização de uma série de concertos, que mais tarde resultaria no primeiro disco. Durante a preparação deste espetáculo, o grupo, formado na época por Valéria, Gramani, Dalga e Patrícia, convidou o violleiro Ivan Vilela e a cantora Isa Taube para realizar o projeto. Além de iniciar um trabalho de cunho mais profissional, até a gravação do disco houve uma efervescência de idéias que configurariam a identidade musical do Anima. Dentre as idéias, pode-se destacar aquelas advinda da relação de Gramani com as rabecas. Fiaminghi¹⁷⁹ pondera:

Esse caminho de por a mão na rabeca e tentar entendê-la como um instrumento que tem uma voz própria é um caminho mais longo. Demora mais tempo, mais disponibilidade do músico pra acreditar que aquilo é um instrumento apto a fazer música além do que ficar pendurado na parede como uma curiosidade. Isso o Gramani mostrou. Ele é a figura principal, realmente, que conseguiu fazer isso de mostrar não só pra mim, mas, pra todo mundo que queria enxergar isso, porque ele era uma figura conhecida no meio musical já, ele participava de vários festivais, era um violinista respeitado. Quer dizer, não era qualquer um que estava pegando a rabeca, e o que ele estava fazendo tinha uma repercussão rápida, então, você via músicos tanto da área erudita quanto popular que vinham ouvir o Gramani, né?

Outra figura cujas idéias exerceram profunda influência na atuação do grupo foi Fernando Carvalhaes¹⁸⁰, conforme elucidada Valéria, na mesma entrevista:

O Fernando, ele era a inquietação. O artista não corporativo, ele é um inquietado, ele é um atormentado, na realidade, um inconformado. Não tem essa subserviência ao padrão vigente. Então, ele questiona mesmo. Mas, ele vem de uma escola de música medieval. O que que a música medieval é? Ela é escrita, tem um período grande, em determinadas épocas, em que a escrita é muito clara, os objetivos do autor são muito claros, a instrumentação é muito clara, tudo é muito simples, objetivo. Agora, tem uma outra parte que não é tão objetiva, que é onde muito o *Studio der Führen Musik*¹⁸¹ começou, você tem aqueles discos, os *long plays*. São lindos, as primeiras coisas de trovador que foram feitas, foi esse pessoal. O Fernando só é a segunda geração disso. Então, ele traz pro Brasil, que ainda vivia num academicismo romântico absoluto, dos conservatórios e coisa e tal, ele traz essa posição, de música não anotada, de uma música com um pé em baixo e outro pé em cima, na música culta e na música não culta, no registro e no não registro, esse questionamento do registro. Então, é uma visão já não romântica, totalmente, né? É um desprendimento do registro.

Valéria observa que este conjunto de inquietações, tanto de Gramani quanto de Carvalhaes, possuíam um questionamento colocado em cima de reflexões, e por isso se

¹⁷⁸ Lei Municipal nº 6576.

¹⁷⁹ Entrevista concedida em 15 fev. 2007, em Campinas-SP.

¹⁸⁰ Falecido em 23 de agosto de 2006, quando o Anima havia

¹⁸¹ Grupo fundado na Alemanha, por Thomas Binkley, Williard Cobb e Andrea von Ramm, atuante entre 1960 e 1977. De acordo com Kristina Augustin (op. cit., p. 25), suas “gravações e concertos introduziram uma inovadora perspectiva para a interpretação da música medieval”.

tornava possível obter uma produção fértil e diferenciada. Enquanto essas idéias eram fomentadas em ensaios e conversas informais, o grupo também “experimentava” seus resultados musicais em concertos. A partir desses fazeres fora e dentro do palco, alimentava-se o repertório e a vontade de registrá-lo no primeiro *CD*. Em depoimento na *home page* oficial do Anima¹⁸², Valéria comenta alguns pontos desse amadurecimento musical, que conduziu à nova proposta estética:

A dinâmica de trabalho do ANIMA foi se transformando aos poucos e, mesmo as músicas escritas pelo Gramani para rabeça e cravo, foram sofrendo alterações em seus arranjos, alterações essas criadas coletivamente. (...) Vimos que, o mesmo processo de arranjos coletivos que era necessário trilhar ao se interpretar música tradicional brasileira também se fazia imprescindível para a música medieval e renascentista européias de escritura “aberta”.

Viabilizado de modo completamente independente, a maior parte pela venda de *vale-CDs*¹⁸³, o trabalho possui uma produção caprichada. Segundo Valéria, foi um investimento que planejava, antes de tudo, uma forma de “sobrevivência” pessoal dos integrantes e também a manutenção das atividades do grupo. Ela e Fiaminghi lembram que, até o último momento, no dia do concerto de lançamento, não se sabia se o encarte viria com a capa dura em brochura, um estilo que acabou se tornando marca do Anima, seguido com cada vez mais detalhamentos nos discos posteriores¹⁸⁴. Por isso, até as dimensões físicas deste primeiro são menores, prevendo uma possível mudança para a embalagem de acrílico.

A ambivalência e a qualidade do *CD Espiral do Tempo* renderam dois prêmios, significativamente, um de música popular e outro de música erudita. O primeiro, recebido em 1997, foi o *Prêmio Movimento de Música Popular Brasileira*, na categoria “melhor *CD* de música instrumental”, e o segundo foi o *Prêmio APCA* (da Associação Paulista dos Críticos de Arte), na categoria “melhor grupo de música de câmara”, recebido em 1998. Em 1999, o grupo foi, ainda, um dos indicados para o *IV Prêmio Carlos Gomes de Música Erudita*, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, também na categoria “melhor grupo de música de câmara”. No ano 2000, já pelo trabalho desenvolvido com o segundo disco, *Especiarias* (também produzido de forma independente, com a renda obtida a partir do disco anterior), o Anima foi vencedor da mesma categoria deste último prêmio, então em sua quinta edição.

Até pela repercussão dos discos anteriores, o grupo conseguiu subsídios para parte da produção do *Amares* – gastos com o estúdio de gravação, gráfica e prensagem de cinco mil cópias -, com apoio da Rede Empresas de Energia Elétrica. O último disco, *Espelho*,

¹⁸² < <http://www.animamusica.art.br/musicos.html> >

¹⁸³ O *Espiral do Tempo* está com tiragem esgotada. No total, o grupo comercializou dois mil *vale CDs*.

¹⁸⁴ No anexo 5, incluímos imagens dos encartes completos de cada disco.

obteve patrocínio integral da Petrobras - por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura nº 8.313/91, ou Lei Rouanet - da produção do disco e do espetáculo até os gastos com turnês, subvenções aos músicos e outros profissionais envolvidos no projeto.

Os integrantes do Anima, que sempre tiveram esta característica *viajante* presente em suas práticas, colocaram aquelas inquietações musicais em *circulação*, apostando no rendimento do trabalho. Estimulados com a receptividade e o reconhecimento dos discos, o grupo investiu na produção (de arranjos e de espetáculos) e intensificou a divulgação, procurando distribuidora (*Núcleo* e depois *MCD*¹⁸⁵) para os discos, uma produtora, Lisa Sapinkopf, para obter receptividade nos Estados Unidos. Também obteve visibilidade por apoios governamentais, via projetos ou leis de incentivo, e de instituições como o SESC, participando de turnês nacionais como, por exemplo, as do *Circuito SESC Música* e o *Sonora Brasil*. As turnês internacionais ocorreram com apoio do Ministério das Relações Exteriores, pelo Departamento Cultural do Itamaraty.

Além dos concertos, a Internet proporciona um importante mecanismo de comunicação com o público. A *home page*¹⁸⁶, criada desde a época do *Espiral do Tempo*, passou por uma atualização com o *Amare*s, mas a grande reformulação deu-se durante o primeiro semestre de 2007, integrando-se em um projeto mais amplo de registro de dados sobre o grupo e divulgação. Além disso, existe uma troca informal e virtual entre os apreciadores do grupo sobre suas atividades, por meio da rede *Orkut*, na comunidade intitulada *Grupo ANIMA*, fundada por iniciativa de um desses apreciadores¹⁸⁷. Outra maneira de conhecer e trocar informações sobre o Anima pela Internet é pela *home page* do *Youtube*¹⁸⁸, em que as pessoas podem assistir a alguns videoclipes e fazer comentários, pedir informações etc.

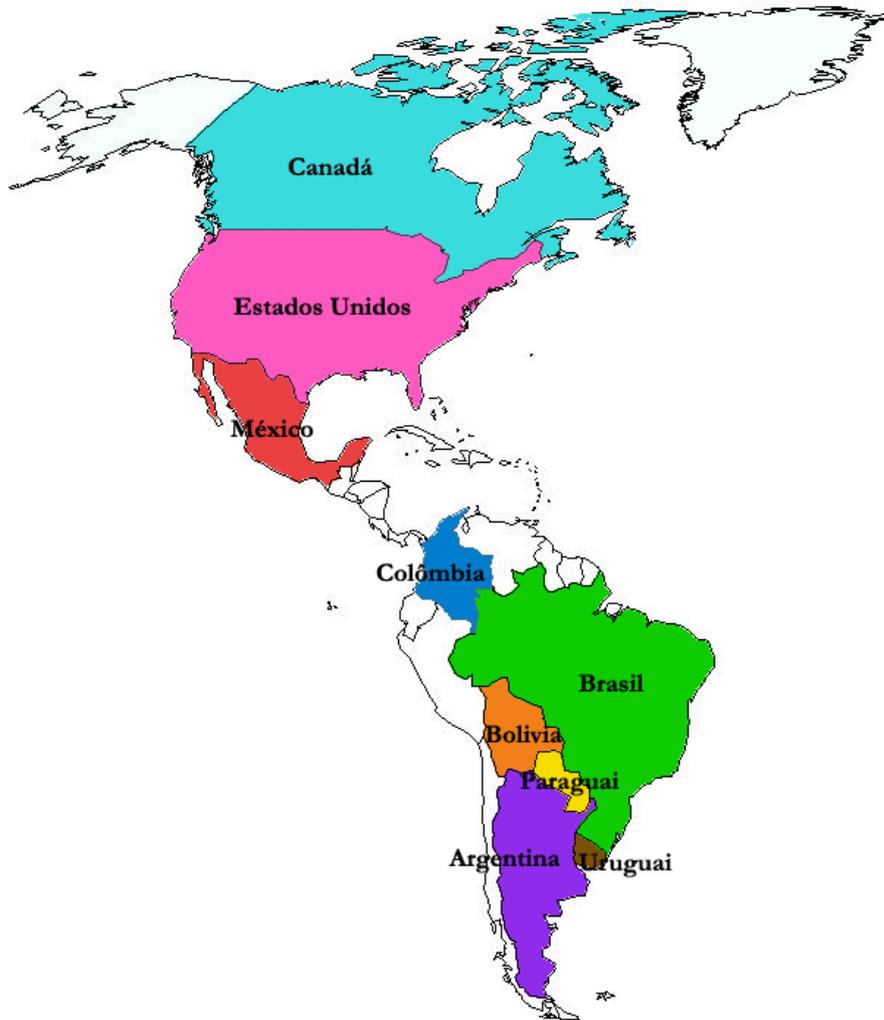
Embora não seja o objetivo principal desta análise a descrição detalhada de todo o percurso histórico-musical do Anima, devido à notável extensão e alcance de sua atuação, traçamos um levantamento destes lugares, apresentados a seguir em dois mapas, um das Américas e um do Brasil.

¹⁸⁵ A *Núcleo* reproduziu e distribuiu mais três mil cópias do *Espiral do Tempo*. Posteriormente, a *MCD* fez mais três mil cópias, e após o esgotamento, mais cinco mil, também esgotados. Para a realização desta pesquisa, Valéria e Fiaminghi cederam-nos gentilmente um dos poucos exemplares do acervo particular do grupo. O mesmo ocorreu com o *Especiarias*, embora ainda possua uma pequena tiragem à venda das cinco mil cópias distribuídas pela *MCD*.

¹⁸⁶ Endereço eletrônico citado na página anterior.

¹⁸⁷ Criada e moderada por Amadeu Ito em 24 de fevereiro de 2005, com participação de 263 membros (segundo dados do último acesso para esta pesquisa, em 31 de agosto de 2007).

¹⁸⁸ <www.youtube.com>. O videoclipe sobre o espetáculo *Espelho* passou cerca de uma semana na página de apresentação do *site*, como um dos mais acessados naqueles dias. Em aproximadamente três meses da disponibilização inicial, o vídeo da música *Tatá Engenho Novo*, por exemplo, obteve mais de 45 mil acessos.



Canadá
Alberta: Calgary (2003)
EUA
Wisconsin: Milwaukee (2003) Pensilvânia: Edinboro (2001/2003); Filadélfia (2001) Califórnia: Marysville (2003); Santa Barbara (2003); Los Angeles (2001/2003); San Francisco (2001) Texas: Dallas (2001); San Antonio (2003) Massachusetts: Amherst (2000) Carolina do Norte: Chapel Hill (2001) Flórida: Miami (2001) Oregon: Portland (2001) Illinois: Batavia (2000) Evanston (2000) Idaho: Moscow (2003) Boise (2000) Dakota do Sul: Vermillion (2000) Missouri: St. Louis (2000) Cidade do Kansas (2001) Nova Iorque: Nova Iorque (2000); Long Island (2000) Distrito de Columbia: Washington, DC (2000/2001)
México
Guadalajara. (2001)
Colômbia
Bogotá. (2002)
Bolívia
Misiones de Concepción, Santa Cruz e Buena Vista (2002/2004); La Paz (2002); Santa Cruz de la Sierra (2002).
Paraguai
Assunção (2001)
Uruguai
Montevideu (2001)
Argentina
Buenos Aires; (2001/2002) Córdoba (2001)



Brasil				
Norte	Nordeste	Centro-Oeste	Sudeste	Sul
<p>Amapá: Macapá (1999/ 2005)</p> <p>Roraima: Boa Vista (2005)</p> <p>Acre: Rio Branco; (2005) Plácido de Castro (2005)</p> <p>Pará: Belém (1999/2003/2005)</p> <p>Amazonas: Manaus (2005)</p> <p>Tocantins: Porto Nacional; (2005) Gurupi; (2005) Palmas. (2005)</p>	<p>Ceará: Sobral (1999) Iguatu (1999) Juazeiro do Norte (1999) Nova Olinda (2005) Crato (2005) Fortaleza (1999/2005)</p> <p>Rio Grande do Norte: Natal (2005)</p> <p>Paraíba Campina Grande (2005) João Pessoa (2001/2005)</p> <p>Pernambuco: Petrolina (1999) Garanhuns (1999/2005) Caruaru (1999/2005) Buíque (2005) Surubim (2005) Recife (1999) Triunfo (2005) Arcoverde (1999/2005)</p> <p>Bahia: Salvador (2005/2006) Vitória da Conquista (2005) Feira de Santana (2005)</p> <p>Alagoas: Penedo (2005) Teotônio Vilela (2005) Palmeira dos Índios (2005) Arapiraca (2005) Maceió (1999/2005)</p>	<p>Mato Grosso do Sul: Campo Grande (1999)</p> <p>Mato Grosso: Rondonópolis; (2005) Cuiabá; (2005) Barra do Bugres (2005)</p> <p>Distrito Federal: Brasília (2005/2007)</p>	<p>São Paulo: Campinas (1988/1989/1992-1998/2000-2007) São Paulo (1988/1990/1991/1993/1998-2000/2002-2007) Araraquara (2000/2004) Amparo (2003) Jacareí (2001) São José do Rio Preto (2004) Piracicaba (2004) Campos do Jordão (2004) Ribeirão Preto (2004) São Carlos (2001/2003/2005) Santo André (2004) Jundiaí (2004) Penápolis (2000) Taubaté (1999) Birigüi (1998) Registro (1996) Santos (1999/2006) Paraibuna (2006) Indaiatuba (2006) Tatuí (2004) Bauru (2000/2004) Botucatu (1993) Diadema (1997)</p> <p>Rio de Janeiro: Petrópolis (2003) Friburgo (2003) Parati (2001) Rio de Janeiro (1999/2001/2002/2006/2007)</p> <p>Minas Gerais: Diamantina (2000) Belo Horizonte (1999/2001/2006) Uberlândia (2004) Juiz de Fora (1998/2004)</p>	<p>Paraná: Apucarana (1999/2005) Maringá (1999/2005) Paranaguá (1996/1997/1998) Cascavel (1994) Londrina (1996) Curitiba (1996-1999/2005/2006) Água Verde (2005) Cornélio Procópio (2005) Toledo (2005) Campo Mourão (2005) Paranavaí (2005)</p> <p>Santa Catarina: São José (2005) Laguna (2005) Criciúma (2005) Lages (2005) Xanxerê (2005) Joinville (2005) Jaraguá do Sul (2005) Rio do Sul (1999/2005) Blumenau (2005) Brusque (2005) Itajaí (2005) Florianópolis (2005) Tubarão (2005) Concórdia (2005) Chapecó (2005)</p> <p>Rio Grande do Sul: Porto Alegre (2006)</p>

5.4 Anima e o Nordeste

O Anima, em seus arranjos coletivos, suas apresentações, seus discos, enfim, em seu fazer musical, constrói, pela elaboração de um trabalho que vai ao encontro das estéticas musicais contemporâneas, um diálogo com as imagens e enunciados colocadas por outras formas simbólicas do presente e do passado, no processo sócio-histórico, que atualiza determinado universo simbólico acerca da região. Já explicamos como as inquietações individuais dos integrantes constituiu, dentre outros aspectos, a busca da música brasileira de tradição oral. Portanto, é neste universo tradicional que o grupo se fixa, ao tematizar o Nordeste. Na teia das práticas não escritas, não oficiais, este Nordeste não se encontra destacado ou dissociado, ele é incorporado ao Brasil das tradições. A música do Anima não reduz a dicotomia Tradição/ Modernidade ao conflito Norte/ Sul, ou ainda Nordeste/ São Paulo. Ela valoriza, assim, não apenas um Nordeste, mas uma cultura brasileira artesanal, de um espaço não-urbano, mais aproximado da natureza: a cultura do sertão, um espaço afetivo, melancólico, modal.

Conforme se observou em capítulos anteriores, a valorização da cultura nordestina toma boa parte do imaginário brasileiro ligado às tradições e ao sertão. Desta maneira, levando-se em conta a preocupação temática do grupo, é inegável que o Nordeste se torna um referencial importante em suas elaborações musicais. Tomamos como base a produção discográfica do Anima, do mesmo modo que procedemos com o Syntagma. Assim, toma-se cada disco como uma unidade de análise, na qual se verifica a temática nordestina e as pontes construídas com outras temáticas. Vale ressaltar que esta análise busca, antes, desvelar alguns aspectos da dimensão *semântica* das formas simbólicas, levando-se em conta as músicas, os textos, as imagens, as letras etc., e não somente os elementos musicais intrínsecos, ou a sua dimensão *sintática*, conforme a acepção de Nattiez¹⁸⁹. Para abranger também as questões estruturais internas, e compreender aqueles *laços simbólicos* de maneira mais detalhada, selecionamos o arranjo coletivo, registrado no disco *Amares*, para a obra *Banhão-nhão*, de José Eduardo Gramani, composta, originalmente, para cravo e rabeca, em maio de 1993.

¹⁸⁹ Cf. cáp. 1.

5.4.1 Espiral do Tempo



Ano: 1997

Formação instrumental:

Dalga Larrondo: percussão
José Eduardo Gramani: rabecas e dulcimer
Patrícia Gatti: cravo
Ivan Vilela: viola caipira, voz

Isa Taube: voz
Luiz Fiaminghi: rabecas
Valeria Bittar: flautas doce

Músicas:

- 1- *Deodora* . José Eduardo Gramani (1944-1998) . 4'38''
- 2- *Tartarassa* . Peire Cardenal (?1180-?1278) . 4'20''
- 3- *Cant'as mangueira/ Adeus surpresa* . tradição oral brasileira . 1'38''
- 4- *Estampie* . Anônimo medieval (séc. XIV) . 4'43''
- 5- *El testament d'Amèlia* . tradição oral catalã . 6'17''
- 6- *Mestre pequeno* . tradição oral brasileira . 2'34''
- 7- *Se jamais jour* . Anônimo medieval (séc. XIV) . 4'03''
- 8- *Além de Olinda* . José Eduardo Gramani . 5'44''
- 9- *Duas gigas* . tradição oral escocesa e tradição oral irlandesa . 5'57''
- 10- *Tirana da rosa* . tradição oral brasileira . 5'58''
- 11- *A força do boi* . Ivan Vilela . 3'28''
- 12- *Je vivroie liement* . Guillaume de Machaut (1300-1377) . 2'52''
- 13- *Beira mar (riacho de areia)/ Cantá* . tradição oral brasileira/ Gildes Bezerra . 7'48''

Tempo total: 60:57:00

Gravação:

Direção artística: Anima
 Produção fonográfica: Valeria Bittar
 Produção executiva: Valeria Bittar
 Co-produção: Anima

Técnico: Plínio Hessel
 Local: Igreja do Mosteiro de São Bento, Vinhedo-SP
 Data: 12 a 15 de junho de 1997

Instrumental:

Cravo: construído por Abel Vargas (São Paulo-SP, 1994), segundo modelo alemão de Christian Zell (Hamburgo, 1741)
 Dulcimer: construtor desconhecido, cópia de modelo do séc. XIII
 Flautas-doce: soprano *handfluyt* em dó – construída por Helge Stiegler (Áustria, 1985), segundo modelo de Jacob van Eyck (Holanda, ca. 1647); contralto *ganassi* em sol – construída por Abel Vargas (São Paulo-SP, 1993), segundo modelo de Fontego Ganassi (Itália, ca. 1535); contralto barroca em fá – construída por F. Morgan (Austrália, 1980), segundo modelo de J. C. Denner (Alemanha, ca. 1700).
 Percussão: bendir – cópia de modelo turco por Antônio Gamez (Madri, 1994); moringa – vaso de cerâmica, cópia de marajoara (PA); zarb – construído por Sr. Narciso, segundo modelo anônimo iraniano; triângulo; pandeiro.
 Rabecas: construída por Nelson dos Santos (Marechal Deodoro-AL); construída provavelmente em Iguape-SP, autor desconhecido [posteriormente, Fiaminghi identificou que esta rabeca é, na verdade, foi construída por Mestre Davino (Cananeia-SP)]; construída por Sr. Antônio (Campinas-SP); construída por Martinho dos Santos (Morretes-PR); rabeca de bambu, construída por Fernando Vanini (Campinas-SP, 1996); rabeca de bambu, com cordas duplas, construída por Fernando Vanini (Campinas-SP, 1996);
 Viola de dez cordas: construída por Vergílio Artur de Lima (Sabará-MG, 1992)

Dados do encarte:

Descrição: livreto em capa dura, 40 pp. (não numeradas), bilíngüe (português/ inglês)
 Textos: Gabriela Araújo, Valéria Bittar, Rubem Alves
 Criação e Projeto Gráfico: Marcelo Taube
 Pesquisa Iconográfica: Marcelo Taube, Valéria Bittar
 Xilogravuras do encarte e da contra-capas: Marlene Crespo
 Xilogravura da capa: Mestre Noza
 Inicial da capa: "Historia Naturalis", Plínio, o Velho (1460)
 Demais ilustrações baseadas na iconografia medieval
 Fotos: Eduardo Mandell
 Foto p. 10: José Eduardo Gramani
 Traduções: Sílvia Ricardino (Codex Reina e G. Machaut); Fernando Carvalhaes (Peire Cardenal); Margarida de Aumente (Catalão); Julia Brown (Português-Ingês)

5.4.1 Espiral do Tempo

O título sugere a diversidade de mundos sonoros que seguem justapostos conduzidos por uma força evolutiva, a força inelutável do devir. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (op. cit., p. 397), a figura da *espiral* pode ser encontrada em todas as culturas, com diversas acepções simbólicas. De acordo com de Champeaux e dom Sterckx (apud id., p. 398), a espiral simboliza “emanação, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica mas em progresso, rotação criacional”. Ao explicar tais imagens em texto¹⁹⁰ de apresentação, no encarte (1997, p. 6), Valéria Bittar refere-se à continuidade cíclica que o Anima vivencia em seu trabalho performático, durante os concertos, em que se interpolam diversas “memórias” na mesma espiral - a memória de cada integrante e aquelas que o público traz consigo -, paisagens sonoras que suspendem o sentido racional e cronológico da vida moderna, que nos apresentam uma outra perspectiva temporal. O texto de Rubem Alves (id., p. 8), no mesmo encarte, destaca essa sensação individual de uma memória que se “espirala” no sujeito ouvinte:

Minha experiência de beleza ao ouvir a música do ‘Anima’ é diferente: é como se, de repente, eu me encontrasse num lugar do meu corpo que eu nunca visitara antes. A música do ‘Anima’ faz despertar uma ‘beleza adormecida’ que morava no meu corpo sem que eu soubesse.

Na composição deste espiral, a música de tradição oral nordestina tem um destaque considerável: das treze músicas que constituem o disco, cinco fazem referência, de algum modo, a elementos tradicionais da região. São elas: *Deodora*, *Cant’as Mangueira/ Adeus Surpresa*, *Mestre Pequeno*, *Além de Olinda* e *A Força do Boi*.

Deodora e *Além de Olinda* são obras compostas por José Eduardo Gramani, especialmente para a rabeca que ele adquiriu do Seu Nelson dos Santos, construtor e rabequeiro de Marechal Deodoro, Alagoas. *Deodora* é o nome que o compositor deu a sua primeira rabeca do Seu Nelson. Gramani a escreveu, originalmente, para cravo e rabeca, direcionada ao trabalho junto com Patrícia Gatti, o *Duo bem Temperado*. No arranjo do grupo, a música inicia com a rabeca fazendo uma linha melódica, no modo mixolídio, mantendo o bordão em *lá*, logo acompanhada pela marcação da moringa, na percussão, e a flauta soprano entra depois, estabelecendo um diálogo com a rabeca. Os aspectos rítmico-melódicos da flauta e da rabeca, e o acompanhamento do cravo caracterizam o baião, em cima do qual a percussão cria padrões variados. A viola caipira aparece, de modo sutil, às vezes duplicando a linha da rabeca, às vezes em contraponto, e a voz aparece como pano de

¹⁹⁰ Este texto encontra-se apenas em língua inglesa.

fundo, com agudos “melismáticos”, algo entre o grito e o gemido. Patrícia Gatti¹⁹¹ lembra que esta foi uma das primeiras experiências de arranjo coletivo, cujo resultado deixou os integrantes bastante entusiasmados. Apresentaram o arranjo em forma de quarteto, como bis de um concerto com repertório de Música Antiga. Além da Patrícia e do Gramani, tocaram, na ocasião, o Dalga e a Valéria. Segundo a cravista, o grupo conseguiu captar a força daquela música e transformá-la de uma maneira muito especial:

Nós fizemos um concerto em Botucatu, e a gente pensou ‘olha, em vez da gente levar um bis de música antiga, nós vamos fazer um bis brasileiro, a música do Gramani’. Foi aí que nós, os quatro, nos ligamos e fizemos aquela música. Foi simplesmente um absoluto sucesso. E aquilo deixou a gente tão empolgado. A Valéria tocou na flauta, fazendo agudos, fazendo uma segunda voz com o Gramani, foi muito legal. E o Dalga criando uma percussão viva por trás daquilo, né? E a partitura do cravo que já era bem forte, então foi uma coisa assim, uma idéia fantástica, e foi uma das primeiras vezes que o Gramani usou a rabeça em público. Depois de ter tocado violino barroco, a sonata, ‘bom, nós vamos fazer um bis, mas nós vamos trazer um outro pessoal aqui, olha, é uma música com características contemporâneas que a gente faz com o maior prazer, porque a gente quer mostrar esse filho aqui, que tá nascendo’. E era uma rabeça. As pessoas ficaram absolutamente encantadas com aquele resultado e aquilo estimulou demais a gente a ir por esse caminho. E foi uma apresentação do Anima, realmente, assim, que a gente decidiu levar a música que, não era restrita do duo, não, de jeito nenhum, nunca foi nada restrito aquilo.

Por sua vez, *Além de Olinda* foi composta especialmente para o grupo. Tem um caráter recitativo, com duas rabecas que se fundem em notas longas, como base para a letra que traz uma reflexão considerada síntese do trabalho do Anima, em sua “busca de origens, lá longe sem porquês”¹⁹². Este significado particular se mistura, sugestivamente, à temática das mulheres casamenteiras de Pernambuco. Na percussão, Dalga executa, com o bendir, padrões rítmicos da *folia de reis*. Reproduzimos, abaixo, a letra de Gramani:

Além de Olinda ainda se encontra quem rendas tece
e tece fendas, emendas, emblemas e gemas,
doces linhas modulantes,
suaves falenas azuis, na luz da embriaguez.
Se alguém pergunta o porquê do se fazer,
Responde-se o porquê do perguntar.
O tecer não tem um porquê enquanto ato de entrelaçar.
Além, além, além, o entrelaçar significa.
Além de Olinda ainda se encontra quem lendas tece...

A combinação entre as duas canções, *Cant'as Mangueira* e *Adeus Surpresa*, reúne um arranjo delicado com três rabecas, zarb e triângulo mantendo as rítmicas do xaxado e do bumba-meu-boi, respectivamente. A flauta apresenta a linha melódica que conecta as duas

¹⁹¹ Entrevista concedida em 22 de janeiro de 2007.

¹⁹² Conforme texto do encarte (1997, [p. 25])

canções. Na repetição, Isa canta os versos de *Adeus Surpresa*, e depois Ivan Vilela recita a letra de *Cant'as Mangueira*, enfatizando a musicalidade das palavras que denominam frutas e árvores brasileiras, enquanto a flauta permanece conduzindo a melodia. Conforme explicado no texto do encarte, tratam-se de canções cujas melodias foram coletadas em 1937, na Bahia, por Camargo Guarnieri. Este compositor denomina as melodias de “modinha” e “improviso”, respectivamente, mas o Anima prefere adotar as iniciais dos versos para denominar as músicas. O informante de *Cant'as Mangueira* para Guarnieri foi Ariovaldo Martins dos Santos, baiano, nascido em 1917, e de *Adeus Surpresa* foi Waldemar Ferreira dos Santos, nascido também na Bahia, em 1909¹⁹³.

Em *Mestre Pequeno*, o Anima faz referência ao culto do *catimbó*. Com a melodia tocada pela flauta, acompanhada de percussão, recria-se o imaginário da cerimônia, com destaque para o solo de moringa, que representaria um momento de exorcismo. A melodia é extraída das pesquisas de Mário de Andrade, entre 1928 e 1929, no Rio Grande do Norte¹⁹⁴, tendo como informantes os catimbozeiros potiguares Manoel dos Santos e João Germano. Gramani e Fiaminghi trocam, aqui, as rabecas pelo *zarb* e *bendir*, para melhor compor a representação. Sobre o ritual e o título da música, o texto do encarte esclarece:

Mário de Andrade busca as origens do ‘catimbó’ nas práticas de feitiçaria africanas e indígenas. A palavra ‘mestre’ no catimbó designa o ‘pai de santo’, no sentido também de curandeiro. Para essas cerimônias de exorcismo, nas quais se insere esta melodia, Andrade diz que os instrumentos de percussão são os mais apropriados. Esta linha melódica aparece também nos ‘benditos’ de cegos do Nordeste. (ib., p. 20)

A última música em que observamos referências ao universo simbólico nordestino é a composição de Ivan Vilela, *A Força do Boi*. O texto do encarte explica que, de fato, o *boi* é uma prática cultural presente em vários estados do país, embora se apresente com mais “força” no Maranhão. Sem citar diretamente qualquer melodia da tradição oral, “esta música traz do ‘boi’ a marcação rítmica, que é sempre caracterizada pelo entrelaçamento do pulso binário com o ternário. Criou-se também o cruzamento da idéia modal com a tonal”. Estes entrelaçamentos se realizam pelo diálogo entre a moringa e a viola caipira.

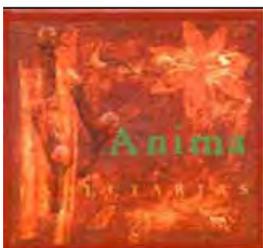
O restante do repertório envolve universos simbólicos distintos com a mesma proposta de arranjos coletivos, que dá unidade ao disco. Inclui uma canção do trovador provençal Peire Cardenal, *Tartarassa ni Voutor*, que data, aproximadamente, de fins do século XII ao início do século XIII; uma *Estampie* medieval, do século XIV. As ilustrações

¹⁹³ O grupo cita como fonte: ALVARENGA, Oneyda (org.). *Melodias registradas por meios não-mecânicos*. Vol. 1, SP, 1946.

¹⁹⁴ Apresentadas em: ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

do encarte estimulam esse imaginário tradicional, relacionando xilogravuras de influência armorial com a iconografia medieval.

5.4.2 Especiarias



Ano: 2000

Formação instrumental:

Dalga Larrondo: percussão, dulcimer
Luiz Fiaminghi: rabecas
Patrícia Gatti: cravo

Isa Taube: voz
Paulo Freire: viola caipira, viola de cocho, violaúde
Valeria Bittar: flautas doce, kuluta, mejuez

Músicas:

- 1- Tupinambá . Tradição oral brasileira . 3'25''
- 2- Baiãozim calungo . Ivan Vilela . 1'59''
- 3- Quantas sabedes amar . Martin Codax (séc. XIII) . 3'47''
- 4- Folias de reis . Tradição oral brasileira . 7'40''
- 5- Craião . José Eduardo Gramani (1944-1998) . 4'30''
- 6- Moreninha . Tradição oral brasileira . 4'39''
- 7- Ó mana/ La rotta – Tradição oral brasileira/ anônimo medieval (séc. XIV) . 6'04''
- 8- Canto das fiandeiras . Tradição oral brasileira . 2'43''
- 9- Tu gitana que adevinas . Anônimo (séc. XVI) . 3'38''
- 10- Que he o que vejo . Anônimo (séc. XVI) . 2'39''
- 11- Gotejando . José Eduardo Gramani . 3'21''
- 12- Lundu/ Solta o sapo . Tradição oral brasileira, letra de Paulo Freire . 3'24''
- 13- Manuelzão . Paulo Freire . 4'43''
- 14- Blanca niña . Tradição oral sefardita . 7'36''
- 15- Saltarello/ Aboio . Anônimo (séc. XIV)/ Tradição oral brasileira, letra de Paulo Freire . 3'30''
- 16- Ay luna/ A lua girou . Anônimo (séc. XVI)/ Tradição oral brasileira . 6'18''

Tempo total: 70:36:00

Gravação:

Direção artística: Anima

Produção fonográfica: Valeria Bittar

Produção executiva: Valeria Bittar e Luiz Fiaminghi

Co-produção: Anima

Técnico: Plínio Hessel

Assistente: Rodrigo Sabó

Local: Teatro Alfa, do Instituto Alfa de Cultura, São Paulo-SP

Data: 2000

Instrumental:

Cravo: construído por Abel Vargas (São Paulo-SP, 1994), segundo modelo alemão de Christian Zell (Hamburgo, 1741)

Dulcimer: construtor desconhecido, cópia de modelo do séc. XIII

Flautas: doce soprano handfluyt em dó – construída por Helge Stiegler (Áustria, 1985), segundo modelo de Jacob van Eyck (Holanda, ca. 1647); doce contralto ganassi em sol – construída por Abel Vargas (São Paulo-SP, 1993), segundo modelo de Fontego Ganassi (Itália, ca. 1535); doce contralto barroca em fá – construída por F. Morgan (Austrália, 1980), segundo modelo de J. C. Denner (Alemanha, ca. 1700); flauta indígena kuluta, tradicional da tribo Kalapalo (Alto Xingu-MT); flauta indígena kuluta, tradicional da tribo Mehinaco (Alto Xingu-MT); mejuez, tradicional sírio, construtor desconhecido.

Percussão: bendir – cópia de modelo turco por Antônio Gamez (Madri, 1994); moringa – vaso de cerâmica, cópia de marajoara (PA); zarb – construído por Sr. Narciso, segundo modelo anônimo iraniano; triângulo; pandeiro; tambor de mina; caixa de folia; casco de búfalo; caxixi; maracá; kalimba; berimbau.

Rabecas: duas construídas por Nelson dos Santos (Marechal Deodoro-AL); uma construída por Mestre Davino (Cananeia-SP);

Violas: duas violas de dez cordas, construídas por Vergílio Lima (Sabará-MG, 1991 e 1996); viola de cocho, construída por Bráz da Viola e Renato Vieira (São José dos Campos-SP, 1999), segundo modelo tradicional da região do Pantanal, MT; violaúde, construído por Fernando Vanini (Campinas-SP, 1999).

Dados do encarte:

Descrição: livreto em capa dura, 60 pp. (não numeradas), bilíngüe (português/ inglês)

Textos: Luiz Fiaminghi, Valéria Bittar, Patrícia Gatti, Paulo Freire, Plínio Hessel

Criação, projeto gráfico e ilustrações: Marcelo Taube

Produção gráfica e pesquisa iconográfica: Valéria Bittar

Fotos: Eduardo Mandell

Tradução: Anthony Cleaver

Ilustrações e textos antigos: cedidos e microfilmados pela Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro-RJ)

5.4.2 Especiarias

A temática deste disco se refere aos elementos trocados nos *escambos* na época do descobrimento do Brasil. Por meio destes objetos, estabelecia-se um diálogo inicial entre o mundo das tradições ibéricas do colonizador e o mundo das tradições indígenas do colonizado. Identificamos cinco músicas, no total, em que aparecem referências explícitas ao universo simbólico nordestino.

A primeira do disco, *Tupinambá* se refere ao primeiro grupo indígena que estabelece contatos com os europeus, no século XVI. A música traz melodia de um candomblé de caboclo, recolhido por Camargo Guarnieri em Salvador-BA, em 1937, que teve como informante Adrovaldo Martins dos Santos.

Craião, como o próprio nome sugere, é um baião para cravo, composição original de Gramani, em cima da qual o grupo desenvolve um arranjo que trabalha com os planos timbrísticos e melódicos, explorando uma polirritmia marcante na obra do compositor. De acordo com o texto do encarte, “a improvisação inicial do *zarb* anuncia este rendado rítmico, bordado e costurado pelas agulhas do cravo”.

As músicas *Ó Mana/ La Rotta*, *Saltarello/ Aboio* e *Ay Luna/ A Lua Girou* apresentam propostas similares quanto ao uso da tradição oral. Nelas, a noção simbólica de *ponte* torna-se quase que literal, conectando o imaginário nordestino a danças medievais. No primeiro caso, conforme explica o texto do encarte:

Ó Mana é uma melodia proveniente do cancionero nordestino, famosa por ter sido utilizada por Villa-Lobos na *Bachiana nº 4*. *La Rotta* é uma *estampie*, extraída do manuscrito *London BM add 2997*, que tem como prólogo o *Lamento di Tristano*, considerada uma das mais belas melodias medievais. Em nossa versão, *Ó Mana*, triste lamento do sertão do Caicó, é uma metáfora do *lamento* medieval, elo e eco de sofrimentos de épocas tão distantes.

Acerca da segunda música, o *Saltarello* é intermediado por uma parte improvisatória da voz que, após uma fermata da flauta, emite seu canto em forma de aboio. Paulo Freire compôs uma letra que alude ao sofrimento da mulher do vaqueiro quando este a abandona para guiar o gado. Como o texto explica, sua melodia foi improvisada sobre um aboio baiano.

A última música faz uma conexão entre o *vilancico* encontrado no *Cancioneiro de Uppsala* (1556), denominado *Ay Luna que Reluzes*, e a canção tradicional da Bahia, *A Lua Girou*. No encarte, acrescenta-se que o cancionero é uma importante coletânea de música renascentista ibérica, contendo 54 *vilancicos* a várias vozes, “que refletem ainda as raízes árabes em sua poética e no caráter modal das suas melodias”. Esse caráter é enfatizado no

arranjo do grupo, que utilizam como referência da canção baiana a versão cantada por uma costureira em cena do filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto.

5.4.3 Amares



Ano: 2004

Formação instrumental:

Dalga Larrondo: percussão

Isa Taube: voz

Luiz Fiaminghi: rabecas

Patrícia Gatti: cravo

Ricardo Matsuda: viola caipira, violão

Valeria Bittar: flautas doce, flauta yâkwá

Direção artística: Anima

Produção fonográfica: Patricia Gatti

Produção executiva: Valeria Bittar e Luiz Fiaminghi

Direção de gravação: Ricardo Matsuda

Músicas:

- 1- *Tontinha* . Tradição oral brasileira . 4:51
- 2- *Banhão-nhão* . José Eduardo Gramani (1944-1998) . 2:39
- 3- *En la mar* . Tradição oral sefardita . 5:45
- 4- *Barcarola* . Tradição oral brasileira . 4:16
- 5- *Aleijadinho* . Ricardo Matsuda (1965-) . 3:27
- 6- *Ondas do mar de vígo* . Martin Codax (séc. XIII) . 5:42
- 7- *Estampie "Ghaetta"* . Anônimo (séc. XIV) . 3:57
- 8- *Menina donzela* . Tradição oral brasileira . 5:03
- 9- *Improviso* . Dalga Larrongo (1957-)/ Valeria Bittar (1962-) . 2:42
- 10- *Forrobodó* . Ricardo Matsuda . 4:42
- 11- *Carta pro Zé* . Ricardo Matsuda . 4:20
- 12- *Viva o sol e viva a lua* . Tradição oral brasileira . 3:58

Tempo total: 01:04:40

Gravação:

Técnico: André Mais

Mixagem: Ricardo Matsuda e André Mais

Local: MM Estúdio, Campinas-SP

Data: 2004

Instrumental:

Cravo: construído por Abel Vargas (São Paulo-SP, 1993), segundo modelo de Paskal Taskin (Paris, 1723-1793)

Flautas: doce soprano *handfluyt* em dó – construída por Helge Stiegler (Áustria, 1985), segundo modelo de Jacob van Eyck (Holanda, ca. 1647); doce contralto *ganassi* em sol – construída por Abel Vargas (São Paulo-SP, 1993), segundo modelo de Fontego Ganassi (Itália, ca. 1535); doce contralto barroca em fá – construída por F. Morgan (Austrália, 1980), segundo modelo de J. C. Denner (Alemanha, ca. 1700); flauta indígena yâkwá, tradicional da tribo Enauenê Nauê (Serra da Bodoquena-MT).

Percussão: bendir – cópia de modelo turco por António Gamez (Madri, 1994); moringa – vaso de cerâmica, cópia de marajoara (PA); zarb – construído por Sr. Narciso, segundo modelo anônimo iraniano; caixa de congo, cópia de modelo mineiro por Daniel Toledo (1999); caixa do divino, cópia de modelo maranhense por Sr. Peixinho; reco-reco, modelo e construção de Tavares da Gaita (Caruaru-PE, 1999); triângulo; pandeiro; caixixi.

Rabecas: duas construídas por Nelson dos Santos (Marechal Deodoro-AL); uma construída por Mestre Davino Aguiar (Cananeia-SP); construída por Martinho dos Santos (Morretes-PR).

Violas: duas violas de dez cordas, modelo e construção de Levi Ramiro (Bauru-SP, 2001 e 2003).

Violão: modelo e construção de Shigemitsu Sugiyama (São Paulo-SP, 1997)

Dados do encarte:

Descrição: livreto em capa dura, 80 pp., bilíngüe (português/ inglês)

Textos: Luiz Fiaminghi, Valéria Bittar, Ricardo Matsuda

Revisão: Bruno Fuser

Criação, projeto gráfico e ilustrações em aquarela: Marcelo Taube

Produção gráfica: Valéria Bittar, Marcelo taube e Luiz Fiaminghi

Fotos: Adriano Rosa, Carlino Amaral, Angélica Del Neri, Luciano Ponzio

Tradução: Julie Malzoni, Anthony Cleaver

Ilustrações e textos antigos: cedidos e microfilmados pela Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro-RJ)

5.4.3 *Amares*

Este disco é o que menos contém referências ao universo sonoro nordestino: identificamos três, em um total de doze. Suas músicas possuem um fio condutor que assegura a unidade do trabalho em torno da temática do Amor, e podem ser divididas em dois blocos., classificados, desta forma, por Fiaminghi, em texto do encarte:

O primeiro engloba canções e danças medievais ibéricas, da tradição sefardita e da tradição oral brasileira cujo tema central é o Amor e o Mar, cantados através da ótica da separação e da ausência do amado. O segundo é formado por composições de membros do grupo que enfocam uma sublimação do Amor, que é a Admiração.

Além do *Banhão-nhão*, que será analisado adiante¹⁹⁵, o *Amares* contém um Romance da Nau Catarineta, do qual o grupo utiliza a melodia final para sua (re)construção, de acordo com a coleta de Mário de Andrade em suas viagens a João Pessoa-PR, entre 1928 e 1929. Os informantes foram os próprios Mestre e General da *Barca*, Joaquim Luís da Silva e Samuel de Britto, respectivamente. Conforme informação do encarte:

O romance da “Nau Catarineta” é uma das partes mais importantes da “Chegança de marujos”, nome adotado por Andrade para designar as danças dramáticas populares do *ciclo da navegação*, que celebram as lutas entre mouros e cristãos e sintetizam as muitas histórias passadas no mar pelos navegantes portugueses. (...) A “Nau Catarineta” é considerada por Andrade como o mais conservado dos *romances* ibéricos entre nós”.

Viva o Sol e Viva a Lua possui um arranjo surpreendente que mistura duas melodias de *Boi* – uma, parte de um *Cavalo Marinho* do Bairro de Baieux, em João Pessoa-PR, e o outro, parte de um *reisado* do Distrito de Bela Vista, no Crato-CE -, com a letra do último cantada em ritmo de *embolada*.

O disco conta, substancialmente, com uma pesquisa de músicas coletadas por Mário de Andrade, e também de músicas da tradição sefardita e da música medieval portuguesa. Os arranjos procuram interligar estes três universos sob a temática do Amor, com diferentes prismas das histórias d'além mar.

¹⁹⁵ Cf. o subtópico 5.4.5.

5.4.4 Espelho



Ano: 2006

Formação instrumental:

Dalga Larrondo: percussão
Isa Taube: voz
Luiz Fiaminghi: rabecas
Patrícia Gatti: cravo, percussão
Ricardo Matsuda: viola caipira, percussão
Valeria Bittar: flautas doce, flauta yãkwá

Curadoria e direção musical: Anima
Direção executiva: Valeria Bittar e Luiz Fiaminghi
Coordenação de projeto: Luiz Fiaminghi
Direção de criação: Valeria Bittar
Direção de gravação: Ricardo Matsuda
Assistente de produção: Erika Hino
Direção de gravação: Ricardo Matsuda

Músicas:

- 1- Santidade/ Mundano . Tradição oral brasileira, arranjo de Ricardo Matsuda (1965-) . 5'57''
- 2- Bendito . Tradição oral brasileira . 5'01''
- 3- Stella splendens in monte . Anônimo espanhol (séc. XIV) . 0'55''
- 4- Dos estrellas le siguen . Manuel Machado (1590-1646) . 2'38''
- 5- A cantar . Comtessa de Dia (séc. XII) . 4'04''
- 6- Caleidoscópio . Ricardo Matsuda . 3'02''
- 7- Engenho novo . Tradição oral brasileira . 4'00
- 8- Jongo . Tradição oral brasileira . 2'43''
- 9- Sereia . Tradição oral brasileira . 4'35''
- 10- Beira mar (vinheta). Tradição oral brasileira . 1'56''
- 11- Lamento . Ricardo Matsuda . 1'16''
- 12- Casinha pequenina . Tradição oral brasileira . 4'16''
- 13- Chominciamento di gioia/ Aboio . Anônimo (séc. XIV)/ Tradição oral brasileira . 3'45''
- 14- Rosa das rosas . Anônimo português (Cantiga de Santa Maria X, séc. XIII) . 5'48''
- 15- Rorate caeli desuper . Canto gregoriano Is. 45, 8; Ps. 18 . 4'17''
- 16- Na hora das horas . Tradição oral brasileira . 1'46''
- 17- Viva janeiro . Tradição oral brasileira . 3'33''
- 18- Beira mar (faixa bônus) . Tradição oral brasileira . 4'36''

Tempo total: 01: 04: 40

Gravação:

Técnico: André Mais
 Mixagem: Ricardo Matsuda e André Mais
 Local: MM Estúdio, Campinas-SP
 Masterização: Reference Mastering Studio

Instrumental:

Cravo: construído por Abel Vargas (São Paulo-SP, 1993), segundo modelo de Paskal Taskin (Paris, 1723-1793)
 Flautas: doce soprano *handfluyt* em dó – construída por Helge Stiegler (Áustria, 1985), segundo modelo de Jacob van Eyck (Holanda, ca. 1647); doce contralto *ganassi* em sol – construída por Abel Vargas (São Paulo-SP, 1993), segundo modelo de Silvestro Ganassi (Itália, ca. 1535); doce contralto barroca em fá – construída por F. Morgan (Austrália, 1980), segundo modelo de J. C. Denner (Alemanha, ca. 1700); doce tenor, construída por Luca de Paolis (L'Aquila, Itália, 2006), segundo modelo de Rafi-P. Grece (Itália, séc. XVI); flauta indígena yãkwá, tradicional da tribo Enauenê Nauê (Serra da Bodoquena-MT).
 Percussão: bendir – cópia de modelo turco por António Gamez (Madri, 1994); moringa – vaso de cerâmica, cópia de marajoara (PA); zarb – construído por Sr. Narciso, segundo modelo anônimo iraniano; caixa do divino, cópia de modelo maranhense por Sr. Peixinho; bombo criollo, construtor desconhecido (Bolívia, 2002); sino japonês; conchas de caramujos; baquetas de flamboyant; conduíte.
 Rabecas: duas construídas por Nelson dos Santos (Marechal Deodoro-AL, 1996 e 1998); uma construída por Fernando Vanini (Campinas-SP, 2003).
 Viola de dez cordas: modelo e construção de Levi Ramiro (Bauru-SP, 2001)

Dados do encarte:

Descrição: livreto em capa dura, 84 pp., bilíngüe (português/ inglês)
 Textos: Luiz Fiaminghi
 Projeto gráfico: Isabella Melo e Mickael Jacques
 Ilustrações: Isabella Melo
 Editoração: Mickael Jacques e Karla Wanderley
 Fotos: Fernando Lazlo
 Fotografias dos espelhos: Gabi Bernd
 Traduções: Thomas Nerney (português-inglês); Fernando Carvalhaes (latim e provençal); Angela Reñones e Albor Vives Reñones (espanhol).
 Revisões: Tereza Candolo (português); Regina Stocklem (inglês)
 Assessoria jurídica: Olivieri & Signorelli

5.4.4 *Espelho*

Nos discos anteriores, a medida em que se desenvolvia o repertório e os arranjos coletivos, o grupo percebia um determinado perfil musical que conduzia ao título e/ou a uma temática em torno da qual se concentrava o trabalho. Com este último foi diferente: o grupo buscou experimentar o seu processo criativo a partir de uma idéia pré-estabelecida, e depois elaborar uma estratégia de ações e discussões, desde aspectos filosóficos, simbólicos e científicos sobre o *espelho* até os aspectos musicais de composição, arranjos, *performance* com preparação cênica¹⁹⁶, gravação etc. Conforme se explica no texto do encarte (p. 76):

Espelho é uma alegoria musical que parte da hipótese que a música é também um poderoso espelho capaz de refletir culturas e mundos distantes, mensagens escritas há muito tempo e captadas hoje – refletidas pelos seus intérpretes – não fidedignamente, mas com lealdade e também distorções, a ferrugem do tempo, o filtro das culturas e as impurezas de uma, entre as infinitas interpretações possíveis do passado, no presente.

Jogando com estes simbolismos, o disco se divide em quatro partes: *verso*, *reverso*, *controverso* e *princípio*. Cada uma dessas partes apresenta uma combinação entre o repertório medieval e renascentista europeu, preferencialmente de tradição ibérica, e a música de tradição oral brasileira, especialmente nordestina e mineira¹⁹⁷. Do total de dezoito, identificamos seis músicas com referenciais do Nordeste, espalhadas entre as quatro partes: no *verso*, percebemos o *Bendito*, que o grupo aponta como originário de Pernambuco, mas ressalta que esta mesma música possui várias versões com letras, melodias e ritmos que se diferenciam nas práticas culturais populares em diversos lugares do país; no *reverso*, temos a vivacidade de *Engenho Novo*; no *controverso*, o *Chominciamiento di Gioia/ Aboio*; no *princípio*, dois arranjos de Fernando Carvalhaes, *Rorate Caeli Desuper* e *Na hora das Horas*, encerrando com *Viva Janeiro*.

O *Bendito* é uma “canção de ninar” que se inicia com uma “simulação” da paisagem sonora de uma feira, em sua diversidade de vozes e ruídos, e aos poucos faz sobressair a voz entoando o acalanto que “bendiz” o fruto nascido de Maria e José. Destaca-

¹⁹⁶ Aprofundando sua concepção mais abrangente de “concerto musical”, o Anima recebeu suporte no trabalho corporal e cênico do grupo de teatro *Lume*, com direção de Jesser de Souza e Raquel Hirson. Em outro trecho do encarte (p. 78), seus integrantes expõem mais esta *inquietação* que atravessam em seu fazer musical: “Uma outra questão importante para nós é a ‘reflexão’ sobre o fazer musical no palco, a *performance* musical. (...) Após quinze anos trilhando esse caminho, percebemos que o momento transformador do palco não deveria ser imposto a nós como uma questão fechada, mas, pelo contrário, suscetível a leituras diversas, assim como o são os arranjos e composições escritos para ou pelo grupo”.

¹⁹⁷ Mas incluem, ainda, a modinha paulista *Casinha Pequeninina*, e a *Sereia*, inspirada em um “samba de cacete” da região de Tocantins.

se um diálogo expressivo entre a flauta tenor e a voz, cujo lirismo se entrelaça com o improvisado da moringa.

Sobre o *Engenho Novo*, que se refere a uma embolada do Rio Grande do Norte, reproduzimos a interpretação do grupo pelas informações do próprio encarte (p. 68-69):

Coco recolhido por Mário de Andrade no engenho de Bom Jardim, em 1929, que teve como informante o famoso coqueiro/embolador Chico Antônio. Mário escreveu uma extensa pesquisa sobre os cantadores, e refere-se sempre ao seu surpreendente encontro com esse embolados com admiração por sua musicalidade, qualidade artística e capacidade de improvisação. (...) O arranjo do ANIMA parte desse material para recriar sonoridades modernistas, ao estilo do *Trenzinho Caipira* de Villa-Lobos, explorando o caráter hipnótico do virtuosismo vocal das *emboladas* e o movimento repetitivo, quase maquinal, da percussão e do cravo.

Seguindo a idéia traçada em arranjos anteriores como o *Saltarello/ Aboio* e *Ó Mana/La Rotta*, justapõem-se em *Chominciamento di Gioia/ Aboio* duas instâncias de sentido improvisatório, tecendo a *estampie* anônima do século XIV e o canto de provável origem moura dos aboiadores. No comentário do encarte (p. 71), acrescenta-se que “o *aboi* inserido nessa *estampie* foi extraído de pesquisa realizada por Samuel Araújo e Ana Cristina Nóbrega sobre o *cavalo marinho* da Paraíba de Mestre Gasosa, no bairro de Baieaux, João Pessoa, Paraíba”.

Escritos especialmente para o Anima, os arranjos de Carvalhaes trabalham essa ponte com o mundo medieval fazendo referências musicais entre as religiosidades populares e a liturgia cristã. *Rorate Caeli Desuper*, conecta a “invocação” do canto gregoriano às liberdades de emissão das articulações contidas também no canto do aboi. A faixa seguinte, *Na hora das Horas* funciona como uma continuação daquelas conexões, agora um *glória* que sucede, alusivamente, ao *intróito* utilizado na música anterior¹⁹⁸, sobre um canto de *cavalo marinho* paraibano. O arranjo substitui a citação bíblica do Salmo 18, presente no *glória*, pela letra de conteúdo similar na tradição popular, sobre o arquetípico da criação. Reproduzimos, abaixo, ambos os textos, de acordo com o encarte. De um lado, o salmo afirma (p. 73): “Os céus cantam a glória de Deus, e o firmamento proclama a obra de suas mãos... O dia entrega a mensagem a outro dia e a noite a faz conhecer a outra noite; nessa ‘escritura dos céus’ não há termos, palavras, não se ouve o som...” De outro lado, no arranjo, a voz canta (p. 49): “Deus fez o sol e a lua/ Fez suas verdes campinas/ Com suas flores cheirosas/ E as águas cristalinas./ Deus fez o sol e a lua/ Fez as estrelas também/ Seguindo nossa viagem/ Na hora de Deus amém”.

¹⁹⁸ Retirado dos manuscritos da abadia de Silos, Burgos, na Espanha, trata-se de um intróito do quarto domingo do advento (conforme dados do encarte, p. 72).

(Parte 2)

O acompanhamento, por sua vez, pode ser dividido em três seções de configurações rítmicas distintas. Seguindo a partitura de Gramani, estas seções correspondem a: (seção A) compassos 1 ao 8; (seção B) compassos 9 ao 16; (seção C) compassos 17 ao 24. A seguir, exemplificamos as três configurações:

(Seção A)

(Seção B – neste ex., apenas compassos 9 ao 11)

(Seção C)

Como o próprio Anima observa, as obras de Gramani têm como característica uma exploração da polirritmia em diversos níveis melódicos. O arranjo do grupo busca estender essa idéia ao máximo, ampliando o instrumental e o efeitos timbrísticos, e incluindo uma percussão que, por vezes, (des)marca o baião, deslocando as acentuações em jogo com o cravo, a partir do qual surge a base rítmica da peça.

Como foi dito, o acompanhamento é exposto em três figurações rítmicas diferentes. O arranjo do grupo inicia com a figuração rítmica da seção B, com o cravo, acompanhado pela marcação binária do caxixi. Nesta figuração, o acorde de *lá* sem terça é disposto em semicolcheias e alterna na voz superior, a sétima, a quinta e a quarta alterada do modo, as quais criam uma sensação de metro ternário dentro do binário.

Tal ambiguidade rítmica mantém-se até a próxima figuração rítmica (seção C), em que o ritmo do baião é marcado no baixo²⁰¹ (com *lá* pedal), estabelecendo claramente o metro binário. Sobre essa marcação, o metro ternário anterior é agora estabelecido claramente (em 3/8), deixando explícita a sobreposição de metros. A quinta desce cromaticamente até o *ré* natural repetidamente, num 3/8 deslocado do binário por uma pausa de semicolcheia. Um *sol* repetido sempre junto ao *mi* (a primeira colcheia do ternário) reforça e confirma o metro ternário. Observa-se uma rica polirritmia, caracterizada pela sobreposição e deslocamento de metros. Além disso, a caixa de congo entra no início desta outra figuração, realizando a marcação sincopada do baião, mas estendendo ao quaternário, apoiado pela marcação binária do caxixi.

A combinação destes elementos, até o momento, funcionam como uma introdução, no arranjo do grupo. Ao final da seção C, após uma “virada” da caixa, inicia-se a melodia da rabeça, correspondente à parte 1. Enquanto isso, o cravo executa a seção A. Nesta figuração

²⁰¹ Mão esquerda da linha do cravo.

de acompanhamento, não há sobreposição ou deslocamento de metro, o binário atua sozinho. O pedal em *lá* é praticamente inalterado, ficando o caminho harmônico a cargo das vozes superiores²⁰² (do acompanhamento) em terças, que começam formando *lá diminuto* com o pedal, e logo resolve em *lá maior*, e progride então para *ré sustenido* diminuto (com baixo na quinta, *lá*), *lá com sétima*, e *lá com nona* (os dois últimos sem a terça). A caixa continua em quaternário²⁰³.

Após a repetição, a rabeça segue a melodia na parte 2, acompanhada pelas respectivas seções B e C, e a flauta entra tocando a segunda voz das terças. Repete-se o efeito polirrítmico, acrescentando-se o adensamento instrumental. Ao fim da Parte 2, inicia-se uma seção improvisatória da rabeça, o cravo silencia e a caixa passa a uma levada binária do baião, acompanhada de um triângulo. Configura, assim, um trio em formação instrumental de tradição popular nordestina. O improviso da rabeça se estende por 6 seções de 8 compassos cada, até a flauta se juntar ao grupo. Valéria toca duas flautas ao mesmo tempo, e desenvolve sua melodia, sobre o modo de *lá*, utilizando o ritmo do baião que já foi tocado pelo cravo (acompanhamento da mão esquerda), na seção A. Flauta e rabeça se prolongam, no improviso, por mais 4 seções de 8 compassos cada. O improviso acaba com todos se encontrando no mesmo ritmo, quiáltera de 3:2. O silêncio, ao mesmo tempo em que prepara, deixa em suspenso o que vem a seguir, uma sensação prolongada por 4 tempos de “virada” da caixa. Então, eis que entra a voz.

A voz retoma a parte 1 da melodia, mas o cravo retorna com uma combinação diferente, tocando a seção B. Como se explica no encarte (p. 27), a letra “é uma adaptação do texto proveniente da tradição oral, que ficou celebrizado pelo cantador e rabequeiro cearense Cego Oliveira.”. Reproduzimos tal texto logo abaixo (p. 28):

Essa é minha rabequinha
É meus pés, é minhas mãos.
Minha roça de mandioca,
Minha farinha, meu feijão.

É minha safra de algodão,
Dela eu faço a profissão,
Por não poder trabalhar,
Por não poder enxergar.

Um belo dia fui ao padre perguntar,
Se nessa vida, se cantar fazia mal,
Ele me disse: pode santar bem na praça
Porém de cantar de graça,
Cai em pecado mortal.

²⁰² Mão direita da linha do cravo.

²⁰³ Cf. seção A na p. 172.

Em sua entrada, a voz estende a melodia, em tempo quaternário, enquanto o resto do grupo mantém-se no binário, porém com a ambigüidade do 3/8 na linha do cravo, devido aos deslocamentos de acentuação já expostos. Essa extensão do canto em quaternário reforça não apenas o retorno da linha melódica, mas também a mensagem do texto cantado. Neste momento, além do cravo, apenas a viola e a caixa acompanham, contrastando com os timbres da seção anterior. Ao acabar o segundo verso, a voz repete-os, agora, dobrando o tempo, seguindo o binário. A flautista canta junto, e a rabeça toca a melodia da parte 2. O cravo retoma o binário da seção A. O caxixi marca este binário que todos compartilham no ritmo do baião, em andamento alegre.

Após a repetição, a voz inicia o terceiro verso (a flautista continua cantando junto, fazendo uma segunda voz com intensidade mais fraca) com a melodia da parte 2, e a fala apressada pelas semicolcheias provoca uma referência ao *desafio* dos cantadores nordestinos. A caixa retorna também, assim como o cravo, fazendo a seção B, mas em uma tessitura mais aguda, uma oitava acima. O verso se repete quando o cravo entra na seção C, agora voltando ao registro médio, tal qual a partitura, e o grupo todo faz um *acellerando*, as vozes vão se tornando cada vez mais *faladas* que cantadas. Ao final, a rabeça faz uma pequena coda, em *rubatto*, mantendo o bordão em lá, acompanhada do cravo.



5.5 Anima e o Nordeste: conexões armoriais, modernistas e pós-modernistas

O grupo aprecia a música armorial e reconhece que o movimento legou importantes contribuições às gerações posteriores, no que diz respeito à valorização do romanceiro popular e a construção de uma estética que mescla o erudito e o popular, utilizando o passado ibérico e as tradições nordestinas. Valéria e Fiaminghi²⁰⁴ explicam a questão das referências armoriais da seguinte maneira:

²⁰⁴ Entrevista concedida a Eduardo Lamas, por correio eletrônico, em jun./jul. de 2001. Disponível em: <<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=1413554&tid=2447230055541084961>>. Consulta em: 10 dez. 2006.

Com certeza, o trabalho desenvolvido pelo Armorial e Suassuna na década de 70 é uma grande referência para todos que trabalham com cultura brasileira agora, e será por muito tempo. A valorização de instrumentos típicos brasileiros, como a rabeça e a viola caipira, além da utilização da linguagem modal como um dos meios de ligação entre a Idade Média ibérica e as raízes brasileiras, que é uma das bases para a criação da sonoridade do ANIMA, já eram também utilizados conscientemente pelo movimento Armorial.

O Anima participou de um projeto em homenagem ao Movimento Armorial, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, onde se apresentou no dia 6 de março de 2007, com o espetáculo *Origens: romanceiro ibérico e tradição popular*, contando com a participação especial de Mestre Salustiano. Em entrevista concedida em 15 de fevereiro, Luis Fiaminghi comenta sobre o estranhamento e a aceitação do convite:

A gente vai tocar agora em março na abertura de um projeto importante no Rio, no Centro Cultural Banco do Brasil, que é sobre o movimento armorial. A gente vai tocar na abertura desse projeto. Eu falei com a curadora do projeto, ‘mas você tem certeza que você quer fazer isso?’, ‘ah, sim e tal’, quer dizer, o Anima não é um grupo armorial, a gente nunca foi, a gente não fez parte desse movimento e a gente não se considera integrante desse movimento, apesar de ser um grupo devedor desse movimento, como toda música popular brasileira pós-anos 70 é. Quem que não ouviu o *Quinteto Armorial*, na década de 70? (...) O movimento armorial era o grande baluarte, o Antônio Nóbrega era referência de um violino não... quer dizer, era e é, né? A grandeza dele está aí, ele fez todo esse percurso, tem traçado uma carreira própria, né? Então, o Anima não é armorial, mas tem elementos ali dentro.

O trabalho do Anima não se propõe a uma “descoberta” das raízes culturais brasileiras, como a geração dos folcloristas, seguindo o exemplo de Mário de Andrade. Os integrantes não fazem coleta de canções ou pesquisa de campo para utilizar em suas (re)criações, mas (re)significam materiais coletados por modernistas, como Mário de Andrade e Camargo Guarnieri, que ficaram registrados em relatos e livros. Além disso, sua música apresenta, sim, um direcionamento nacionalista, mas não contém aquele “essencialismo” que os compositores modernistas brasileiros herdaram, em certa medida, do romantismo europeu. Neste aspecto, o Anima não compartilha com a postura essencialista em relação à cultura popular. Contudo, Valéria tece algumas reflexões sobre esta necessidade de construir raízes no mundo moderno:

A gente não consegue, como urbanos brasileiros que somos, ter uma saudade de uma canção de ninar, porque a gente não tem. A gente não tem mais como ter saudade ou memória musical. Cadê a minha memória musical infantil, a minha Folia de Reis ou a minha Idade Média? O ser urbano brasileiro não tem Idade Média, não tem vovó embalando, não tem uma escrava na senzala também, né? Porque a gente é tudo imigrante. No Anima, o único que tem uma origem mais antiga brasileira, uma parte, é o Fia e a Isa, que come aquele pãozinho de queijo e docinho de goiabada.

Essas coisas, a gente não tem nada, então, a minha memória musical é o que uma classe urbana emergente média teve. Só que aí a gente foi estudar música, fazer Música Antiga com uma vontade de ter uma história musical. Então, aonde que eu vou buscar a minha história musical? Não é na música de salão, a gente foi buscar uma memória na música de tradição oral, que também não nos pertence. Diretamente, não me pertence. É quase um pensamento... eu acho assim, teve alguns de nós, do Anima, que tiveram um pezinho num pensamento político, encarou o movimento armorial como um pensamento político, incorporou a um pensamento político, de uma busca de um povo brasileiro, enxergou o Mário de Andrade dessa forma também, que ele tinha essa busca de uma música brasileira, de uma cultura brasileira. O Marcus Pereira, aquilo foi pra minha geração, até foi mais importante que o Mário de Andrade, porque já desconhecia um pouco de Mário de Andrade. Então, a coletânea do Marcus Pereira, quando ela veio, pra o pessoal politizado que fazia parte dessa elite mais politizada e tal, isso teve um impacto muito grande.

Pode-se observar, pelo depoimento da flautista, que a convivência de sujeitos *descentrados* contribuiu para a busca de raízes, que resultou não em um pensamento essencialista da tradição cultural, mas em uma visão plural, heterogênea, múltipla. Conforme se referira o próprio Fiaminghi, em texto citado, uma visão que reúne fragmentos distintos de forma coerente, como uma colcha-de-retalhos.

Ao explicar a técnica de criação do grupo, Valéria afirma que, em vez de arranjos, são feitos *(des)arranjos*. Patrícia²⁰⁵ concorda com a nomeação do processo compositivo: “É desarrajo. Alguém propõe, mas daí vem alguém e despropõe tudo, e ao despropor, está propondo alguma coisa, e aí vem o outro e despropõe e propõe de novo. Então é ‘propõe e despropõe’, acho que essa é a técnica”. Fiaminghi²⁰⁶ faz um contraste deste tipo de prática com a da tradição clássico-romântica, aproximando o intérprete de Música Antiga com o de Música Contemporânea:

Na música medieval, aí o intérprete tem que ser arranjador, tem que saber qual a função daquela música, o que ele quer, é muito menos importante essa postura do músico que senta e fala ‘cadê as notas pra eu tocar’, ‘ah, não tem nota nenhuma, eu vou embora’. É quase como um *work in progress*, que existe também na música contemporânea, o aleatório, a pesquisa, então, o Anima tinha essa linha, não conscientemente por parte de todo mundo, mas era o que acontecia de fato, nos ensaios.

Mais adiante, em seu depoimento, o rabequista descreve suas impressões acerca de um ensaio do Anima que presenciou quando ainda não fazia parte do grupo:

O que eu me lembro desse ensaio é da bagunça do ensaio, uma coisa que, se eu tivesse lá participando como músico, eu não voltaria mais. Era muito anárquico pro meu gosto. Muita gente conversando, muito pouca música acontecendo, parecia um encontro de amigos que tavam procurando

²⁰⁵ Entrevista concedida em 22 jan. 2007, em Campinas-SP.

²⁰⁶ Entrevista concedida em 15 fev. 2007, em Campinas-SP.

alguma coisa que nem eles sabem direito o quê. Mas isso fazia parte dessa procura. E talvez, tanto barulho ali, tanta coisa, tanta dispersão, era decorrente dessa pergunta básica que o grupo tava lidando com uma matéria que não era registrada. Então, é diferente, você vai num ensaio de um quarteto, um trio sonata barroco, cada um tem a sua parte, aí, é claro, conversa, se discute como fazer isso ou aquilo, mas já tá tudo pré-determinado, ninguém vai inventar o trio sonata. E o máximo que se faz é tentar agregar alguns elementos históricos ali, mas o ponto de partida já é muito mais adiante. Isso também foi um elemento importante pra mim, porque se eu tivesse que tocar no Anima no lugar do Gramani nessa época eu, provavelmente, não ia estar apto a tocar. Eu iria embora, falando ‘ah, esse pessoal é muito... isso não vai dar em nada’.

Segundo Fiaminghi, o excesso de opiniões torna a criação um processo doloroso, mas que imprime essa idéia do coletivo, de se perder a ênfase nos autores dos fragmentos e atribuir uma importância ao resultado final, conjunto. Ele observa, ainda, que aquela noção caótica inicial se minimiza, ao passo em que o grupo se torna profissional, e vai se constituindo de modo mais claro as funções de cada um. Conforme ressalva: “ainda tem muita bagunça durante o ensaio, mas é menos do que aquela primeira que eu vi, e que me restou só essa imagem. Essa imagem de anarquia. Não, a anarquia foi domada”. Diante dessa afirmação, Valéria, presente na entrevista, interfere com a seguinte colocação: “A anarquia, ela é a distribuição de responsabilidades, só isso, entendeu?” Logo após, a flautista constata:

Bakunin é isso. Na realidade, o anarquismo não quer nenhum poder centralizado porque ele acredita no senso de responsabilidade de cada um. E eu acho que é isso que o Gramani tinha de anárquico, e que as pessoas que têm um pouco dessa semente dentro se juntaram também, entendeu? Então, aos poucos, o caos se ordena conforme as responsabilidades assumidas, foi se clareando bem as responsabilidades assumidas.

CONCLUSÃO

Observamos que o processo histórico brasileiro, no século passado, constrói, por ações sociais e simbólicas, uma região a qual se atribui um celeiro de tradição cultural popular. Esta imagem-discurso do Nordeste permanece conservada ou discutida no debate político, científico, econômico, e também pelas formas simbólicas – inclusive, musicais –, em uma teia complexa de significações negociadas quotidianamente. Fazer música ligada ao tradicional passa pela organização de sons que evidenciam *identidades*. Se uma das tematizações for a identidade nordestina, pensada como unidade-diversidade, as práticas e as produções musicais do presente apresentam uma *leitura* e um procedimento de composição e trabalho que privilegiam preocupações atuais, por combinações de experiências individuais e coletivas, mas que sempre se relacionam com aquelas imagens-discursos construídas historicamente, ao ponto de, em certos casos, tornarem-se “fixadas”, “institucionalizadas” ou “naturais”.

A pesquisa com *objetos-sujeitos* que possuem trabalhos musicais em andamento apresenta vários riscos, ainda mais quando se propõe a uma interpretação que privilegia o plano dos significados ao plano das estruturas. A ausência do requerido *distanciamento*, temporal ou pessoal do objeto, insere a própria pesquisa - e pesquisadora – no enredo das imagens e discursos, seja com a música estudada, os músicos envolvidos em sua construção ou na própria relação com o universo simbólico investigado. Até este ponto, não se trata de um risco, mas um desafio reconhecido e proposto: os deslizos ocorrem na medida em que vai se constituindo a compreensão das teias de significados que abrangem o trabalho do Syntagma e do Anima. Sentimos que, ao se formarem, na mente e no papel, essas teias correm riscos de escorregarem por nossas mãos, tão frouxos os laços, ou confundirem-se mãos e fios em um mesmo nó, comprometendo o sujeito-pesquisador, ou ainda de gerarem teias, mesmo “amarradas”, de dimensões tão grandes que as mãos não conseguem segurar. Para minimizar tais riscos, buscamos, ao longo do trabalho, manter uma preocupação conceitual e metodológica, discutida e revisada a cada conjunto de “descobertas” empíricas, na pesquisa de campo. Diante da complexidade e do dinamismo observados nos trabalhos musicais do Anima e do Syntagma, não nos sentimos confortáveis em fornecer um “diagnóstico”: a maior dificuldade em se concluir é ter de fechar uma realidade em aberto.

Desta maneira, as conclusões aqui apresentadas não se pretendem “diagnósticos definitivos”, mas antes, resultados obtidos por uma (re)interpretação – parcial, portanto – dos elementos simbólicos que configuram um sentido de identidade, com base em uma interpretação – também parcial – dos próprios integrantes dos grupos. Em síntese, apresenta-

se, neste momento, a *leitura da leitura*. Entendemos, assim, que, em primeiro lugar, a representação simbólica do Nordeste é continuamente redefinida, de forma flexível, pelas diversas (re)criações dos grupos, quase sempre de forma não intencional, não explícita. As músicas, os discos, os concertos etc., são pensados com base no que já foi feito antes e no que se deseja no presente, com procedimentos que envolvem praticidade, sensibilidade, saberes e visões de mundo, mas não exatamente a reflexão no nível aqui proposto. Em seu fazer musical, os grupos Anima e Syntagma também (re)fazem o Nordeste, tomado, neste texto, como *identidade espacial*. Para apreender suas *leituras*, temos que agrupar estas (re)criações em categorias mais amplas, de modo que seja possível estabelecer diálogos com diferentes universos simbólicos e estéticos que perfazem a região. Dentre estes, propomos discutir suas relações com o modernismo e o pós-modernismo. A dimensão destes parâmetros permitem-nos, inclusive, enxergar os dois grupos dentro de uma perspectiva conjunta, em certos casos.

O Syntagma e o Anima partem de um Nordeste com uma tradição valorizada, vinculando-se à construção simbólica que se inicia com o modernismo. Além disso, tematicamente, os grupos se baseiam em referências musicais que se marcaram na Modernidade, como, por exemplo, as canções coletadas por Mário de Andrade ou Camargo Guarnieri, no caso do Anima, ou as músicas celebrizadas na voz de Luiz Gonzaga, no caso do Syntagma. Por outro lado, a maneira como (re)criam e executam seus arranjos e composições próprias possui uma visão diferente em relação à busca da *autenticidade* da cultura popular. Embora as matérias da imprensa, muitas vezes, insiram-lhes dentro deste discurso repetido do *autêntico*, por desconhecimento, suas práticas mostram que o popular não é visto como “reliquia” a ser preservada ou resgatada. Não há, também, aquela intenção primordial do modernismo brasileiro, no sentido de se criar uma arte como “expressão autêntica nacional” por meio da eruditização da cultura popular. Suas músicas não pretendem, por assim dizer, atingir um grau máximo de brasilidade: elas trabalham elementos que já se consideram “enraizados”, estabelecendo conexões simbólicas com outros elementos. Os termos *elo* e *ponte*, tão utilizados nos *releases* do Syntagma e do Anima, definem suas visões acerca da tradição e da modernidade, percebendo esta dicotomia não como conflito tampouco como comunhão pacífica, mas como uma *troca possível*.

Trata-se, portanto, de um Nordeste (re)inventado, na acepção de Hobsbawm²⁰⁷. Os grupos estabelecem uma relação de continuidade entre o presente e o passado, pela ênfase na temática das tradições associadas à região. Não lhes interessam o Nordeste paradisíaco dos

²⁰⁷ Referido no cap. 2.

turistas ou das micaretas. Eles buscam (re)criar o Nordeste da “longa memória”, em geral, sertanejo, dionisíaco, rural, próximo à natureza. Estas imagens-discursos são retomadas em suas músicas, mas não com uma leitura saudosista e sim contemporânea.

Palavras recorrentes na autodescrição de suas práticas musicais, seus trabalhos valorizam a *experiência* e são movidos por *inquietações*. Procuramos observar a tematização do Nordeste como parte resultante destas inquietações e buscas, e como fruto dessa vontade de experimentar ou de conferir um significado mais denso às experiências musicais. Ao (re)criarem obras com referências ao mundo da tradição oral nordestina, os grupos não se colocam em uma busca *revolucionária* por uma nova ordem social ou, ainda, estética. Suas obras expõem pequenas frações de um universo tradicional que lhes cercam, lhes encantam e lhes inquietam a ponto de procurarem repensá-lo, de maneira própria. Por outro lado, esta maneira particular propõe um outro sentido de subjetividade, que foge daquele culto ao “gênio artístico”, de cunho elitista, mas que questiona, sob outro prisma, as produções chamadas “comerciais”, sejam aquelas produções musicais de apelo fácil ao consumo massivo ou aquelas posturas utópicas que “glamourizam” os valores do mundo tradicional, muitas vezes, de uma forma exagerada e irrefletida. Se os grupos evitam tanto a “alta cultura”, quanto o “apelo comercial”, ou ainda a “militância”, o Nordeste que eles representam simbolicamente se constitui, assim, nem folclore (ou pára-folclore) nem folclorizante, nem a mesmice nem a vanguarda. Pode-se afirmar que o Anima e o Syntagma *experimentam* sobre um Nordeste *experiente*, sobre tradições com as quais eles estabelecem vínculos importantes, em níveis individuais e coletivos diferentes.

A heterogeneidade de instrumentos e repertórios, as hibridações sonoras, a valorização das diferenças culturais, colocariam a estética musical do Anima e do Syntagma ao encontro das perspectivas pós-modernistas. Além disso, seu fazer musical, sua formação camerística, as relações interpessoais que incentivam a participação em conjunto, a ausência de hierarquias – não de funções - entre os integrantes, a ausência de solistas, a espontaneidade nos ensaios, a postura mais descontraída dentro e fora do palco, são características apreciadas pelo movimento de Música Antiga, especialmente na sua linha não-acadêmica, que incentiva a *Hausmusik* e questiona a formalidade e a sisudez da postura erudita de tradição clássica-romântica. A prática da Música Antiga, marcante em grande parte dos integrantes atuais e antigos, exerce influência na liberdade de interpretação e criação de arranjos, na versatilidade instrumental, e ainda no desprendimento em relação ao “gênio criador”. Neste sentido, os grupos dessacralizam tanto a cultura erudita quanto a popular.

Por outro lado, a idéia de Nordeste que os grupos trazem compõe um universo de tradição com um sentido profundo, substancial em suas práticas musicais. Se este Nordeste é conectado com outras representações de modo *aberto e diverso*, e sob este prisma, configura-se em um Nordeste *pós-moderno*, o mesmo não pode ser afirmado quanto ao que buscam com esta sobreposição de mundos tradicionais e contemporâneos: não propõem um olhar simplificado ou superficial, mas procuram um adensamento de significação do presente. Desta forma, os grupos representam um Nordeste híbrido, dentro de uma *problemática* pós-moderna, que expõe, de acordo com Garcia Canclini²⁰⁸, a co-presença dos mundos tradicional, moderno e pós-moderno por um mesmo fazer musical.

²⁰⁸ Conforme abordado no cap. 3.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. Tradução de Amélia Cohn. In: COHN, Gabriel. (Org.). *Comunicação e Indústria Cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea...* 5. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987. p. 287-295.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa, 2004.

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

AUGUSTIN, Kristina. *Um Olhar sobre a Música Antiga: 50 anos de história no Brasil*. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. (V.N. Volochínov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Laud e Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARTHES, Roland. A imaginação do signo. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Revisão de Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Debates)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.1) p. 197-221.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.1) p. 197-221.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1990. (The John Danz lectures).

_____. Expressing Human Experience through Music. In: BYRON, Reginald. (Ed.). *Music, Culture, and Experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 31-53.

_____. Music and the Historical Process in Vendaland. In: BYRON, Reginald. (Ed.). *Music, Culture, and Experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 127-147.

_____. Music, Culture, and Experience. In: BYRON, Reginald. (Ed.). *Music, Culture, and Experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 223-242.

_____. Reflections on the Effectiveness of Symbols. In: BYRON, Reginald. (Ed.). *Music, Culture, and Experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 174-197.

_____. The Study of Musical Change. In: BYRON, Reginald. (Ed.). *Music, Culture, and Experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 148-173.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____. (Org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CANCIONEIRO Humberto Teixeira: biografia. Concepção de Antoni Carlos Jobim. Projeto de Ana Lontra Jobim e Denise Dummont. Arranjos de Wagner Tiso. Texto de Ricardo Cravo Albin. Apresentação de Sérgio Cabral. Prefácio de Tárík de Souza. Projeto gráfico de Gringo Cabral. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2006. (vol. 1)

CANCIONEIRO Humberto Teixeira: obras escolhidas. Concepção de Antoni Carlos Jobim. Projeto de Ana Lontra Jobim e Denise Dummont. Arranjos de Wagner Tiso. Texto de Ricardo Cravo Albin. Apresentação de Sérgio Cabral. Prefácio de Tárík de Souza. Projeto gráfico de Gringo Cabral. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2006. (vol. 2)

CARVALHO, Gilmar de. *Tramas da Cultura: comunicação e tradição*. Fortaleza: Museu do Ceará/ Gilmar de Carvalho, Secretária da Cultura do Estado do Ceará, 2005.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: INSTITUTO NACIONAL DE FOLCLORE, COORDENADORIA DE ESTUDOS E PESQUISAS (org.). *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. p. 23-38.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain (org.). *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa...[et al.] 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COBUSSEN, Marcel. Deconstructive Sociology. In: _____. *Deconstruction in Music*. Netherlands, s/d. Interactive Dissertation, Department of Art and Culture Studies, Erasmus University Rotterdam. Disponível em:
< <http://www.cobussen.com/navbar/index.html> >. Acesso em: 11 jul. 2006.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

DAVISON, Archibald T.; APEL, Willi. (Ed.). *Historical Anthology of Music: oriental, medieval and renaissance music*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)*. Recife: Editora da UFPE, 2000.

EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco. Revisão técnica de Cezar Mortari. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, [197-].

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Tradução de Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FOOT HARDMAN, Francisco. Antigos Modernistas. In: NOVAES, Adauto (org). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

FRANÇA JR., Luis Celestino de. *A fome na mídia: um estudo sobre critérios de noticiabilidade na Folha de S. Paulo e O Povo (CE)*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *A História da Música em Questão: uma reflexão metodológica. Fundamentos da Educação Musical*. Porto Alegre: ABEM; UFRGS, 1994. n° 2. p. 113-134.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. Tradução prefácio à 2. ed. de Gêneses. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

GIDDENS, Anthony. *As Conseqüências da Modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GIFONI, Luciana. Questões de identidade no fazer musical: alguns aspectos. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Brasília, 28 ago.- 01 set. 2006. *Anais*. Brasília: Instituto de Artes da UNB, 2006. p. 1-5. 1 CD-ROM.

GRAMANI, Daniela (org.). *Rabeca, o som inesperado*. Pesquisa de José Eduardo Gramani. Curitiba: Daniela Gramani, 2002. Projeto aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura da cidade de Curitiba, Lei Complementar n° 15/97.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

HASKELL, Harry. *The Early Music Revival: a history*. Mineola, New York: Dover Publications, 1996.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence (org.). *A Invenção das Tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 9-23.

IKEDA, Alberto. *Música Política: imanência do social*. Tese (Doutoramento em Ciências da Comunicação)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

_____. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. In: I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 63-68.

_____. Pesquisa em música: algumas questões. In: *Cadernos da Pós-Graduação*. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2001. v. 5, n. 2, p. 43-45.

KRAMER, Lawrence. *Musical Meaning: toward a critical history*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2002.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony: with an introduction to Twentieth-Century Music*. 4. ed. Boston: The McGraw-Hill Companies, 1999.

LEITÃO, Cláudia. *Por uma Ética da Estética: uma reflexão acerca da 'ética armorial' nordestina*. Fortaleza: UECE, 1997.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas*. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2002.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo: necrose*. Tradução de Agenor Soares Santos, com colaboração de Irene Nahoum. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977b. (vol. 2)

_____. *Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977a. (vol. 1)

_____. *O Método: as idéias - habitat, vida, costumes, organização*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1998. (vol. 4)

MUSEU da Inconfidência de Ouro Preto. *Acervo de Manuscritos Musicais*. Coleção Francisco Curt Lange. Vol. Compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX. Coord. geral de Régis Duprat. Coord. Técnica de Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1991.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

OLIVEIRA, João Emanuel Evangelista de. *Política e Cultura Pós-moderna: um estudo dos cadernos culturais do Jornal Folha de São Paulo*. Tese (Doutoramento em Ciências da Comunicação)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ORTIZ, Renato. *Um Outro Território: ensaios sobre a mundialização*. São Paulo: Olho d'Água, 1996.

PAZ, Ermelinda. *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

PIANA, Giovanni. *A Filosofia da Música*. Tradução de Antonio Angonese. Bauru, SP: Edusc, 2001.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RIBEIRO, Renato Janine. Para Pensar a Cultura. In: *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da PUC-RS. nov.1997. n.º. 7, p. 22-28

ROCHA, Ewelter. *A Sagrada Obediência de Cantar os Mortos: um estudo da função do canto fúnebre na sentinela do Cariri*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2002.

SCHNEIDER, Alberto. *Sílvio Romero: hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. Tradução de Giovanni Cirino. Revisão de Ecila Cianni. In: PINTO, Tiago de Oliveira. (Ed.). *Sinais Diacr#ticos: música, sons e significados*. São Paulo: USP, 2004. n.º 1, p. 3-45.

STOKES, Martin. Introduction: ethnicity, identity and music. In: _____. (Ed.). *Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place*. Oxford: Berg, 1997. p. 1-27. (Ethnic Identities).

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical (em 6 Lições)*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SUASSUNA, Ariano. A arte popular no Brasil. *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 2. out./dez. 1969. Ano I. N.º 2. p. 37-43.

_____. *O Movimento Armorial*. Recife, Editora da UFPE, 1974.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Ministério da Cultura, s/d. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1811> Consulta em: 06 dez. 2005.

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

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Tradução do Grupo de Estudos sobre Ideologia, comunicação e representações sociais da pós-graduação do Instituto de Psicologia da PURCS. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

VASSALO, Ligia. *O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

WARNIER, Jean-Pierre. *A Mundialização da Cultura*. Tradução de Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: Edusc, 2003.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense. In: *MÚSICA: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ACIOLI, Gustavo. Um autor sem medo do adjetivo. *Língua Portuguesa*. São Paulo: Segmento, jul. 2007. Ano II. Nº 21. p. 14-21.

ALBIN, Ricardo Cravo (criação e supervisão geral). *Dicionário Houaiss Ilustrado [da] música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALVES, Rubem. *O Suspiro dos Oprimidos*. 4. ed. São Paulo: Paulus, 1999.

ANIMA. <<http://www.animamusica.art.br>>

SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 5. ed. London: Macmillian Publishers, 1980. 20 v.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1987.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

CARVALHO, Rita Laura Segato de. Folclore e cultura popular: uma discussão conceitual. In: INSTITUTO NACIONAL DE FOLCLORE, COORDENADORIA DE ESTUDOS E PESQUISAS (org.). *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. p. 13-21.

CAVALCANTI, Maria Laura; BARROS, Myriam Lins de; VILHENA, Luis Rodolfo; et all. Os estudos de Folclore no Brasil. In: INSTITUTO NACIONAL DE FOLCLORE, COORDENADORIA DE ESTUDOS E PESQUISAS (org.). *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. p. 101-112.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. 11. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005

CONTIER, Arnaldo. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1978.

EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

FAÇANHA JR., Luiz Pinto. Os instrumentos musicais populares nordestinos e suas supostas origens medievais. In: SEPARATA DO 2º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA. *Anais...* Salvador: UFBA, 2004. p. 783-93. 1 CD-ROM.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2000.

FERREIRA, Jerusa Pires. Experiências e estudos de cultura popular. In: INSTITUTO NACIONAL DE FOLCLORE, COORDENADORIA DE ESTUDOS E PESQUISAS (org.). *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. p. 51-56.

FOSTER, Hal. The artist as ethnographer? In: MARCUS, George; MYERS, Fred. (ed.). *The Traffic in Culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 302-309.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *O Lobo no Labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Tradução de Maurício Santana Dias e Javier Rapp. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. *Metodologias Qualitativas na Sociologia*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 6.ed. São Paulo: Loyola, 1996.

HOBSBAWM, Eric. A produção em massa de tradições. In: HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence (org.). *A invenção das Tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 271-316.

_____. *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. 4. ed. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LOWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio: uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista: o diálogo possível*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- MELLO E SOUZA, Laura de. Entre o popular e o erudito: visões da história e da análise literária. In: INSTITUTO NACIONAL DE FOLCLORE, COORDENADORIA DE ESTUDOS E PESQUISAS (org.). *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. p. 45-49.
- MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo e folclore. In: INSTITUTO NACIONAL DE FOLCLORE, COORDENADORIA DE ESTUDOS E PESQUISAS (org.). *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. p. 75-78.
- MÚSICA do Brasil Colonial. Org. de Régis Duprat. São Paulo/ Ouro Preto: Edusp/ Museu da Inconfidência, 1994. (Acervo Curt Lange)
- NAPOLITANO, Marcos. O 'tesouro perdido': a resistência no campo da cultura (Brasil 1969/1976). In: DUARTE, André; LOPREATO, Christina; MAGALHÃES, Marion Brepohl de (org.). *A Banalização da Violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. p. 275-283.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O Cabreiro Tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.
- OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. In: CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloisa. EISENBERG, José (org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: A cidade não mora mais em mim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. (vol. 3)
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Os intelectuais e o nacionalismo. In: INSTITUTO NACIONAL DE FOLCLORE, COORDENADORIA DE ESTUDOS E PESQUISAS (org.). *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. p. 69-74.
- RAMOS, Murilo César. Educação, comunicação e cultura da informação na transição pós-moderna. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; FAUSTO NETO, Antônio (orgs.). *Comunicação e Cultura Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993. p. 95-126.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste*. São Paulo: IBRASA, 2004.
- SCHWARTS, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Vladimir. *Os Modos na Música Nordestina*. Disponível em: <<http://www.pianoclass.com/cgi-bin/revista.pl?i=1&cmd=artmodos>> Consulta em: 28 jun. 2005.

SQUEFF, Enio. Conteúdo: reflexões sobre um mesmo tema. In: MÚSICA: o nacional e o popular na cultura brasileira. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

STRINATI, Dominic. *Cultura Popular: uma introdução*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

SYNTAGMA. <<http://syntagmaceara.vilabol.uol.com.br/index.htm>>

_____. <<http://syntagma.nafoto.net>>

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TREITLER, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Massachussets: Harvard University Press, 1989.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2004.

WADE, Bonnie C. *Thinking Musically: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2004.

YUDICE, George. O “estado das artes” dos Estudos Culturais. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; FAUSTO NETO, Antônio (orgs.). *Comunicação e Cultura Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993. p. 305-318.

JORNAIS E REVISTAS

ALGE, Carlos d'. Cultura e pesquisa musical. *O Povo*. Fortaleza, 29 mar. 1988, Opinião, p. 6.

ANIMA, Celine Imbert e Osesp levam prêmio Carlos Gomes. *Correio Popular*. Campinas, 14 set. 2000, Caderno C, p. ?.

ANIMA from Brazil to perform today. *The Yankton Daily Press & Dakotan*. Vermillion, U.S., novembro 04, 2000. p. ?.

‘ANIMA’ mistura as tradições européias e brasileira no Tão. *Diário do Povo*. Campinas, 5 ago. 1992, Viver, p. ?.

ANIMA: the music of Brazil. *Cuesheet* for students. Washington, D.C: The John F. Kennedy Center for the Performing Arts. 2001, p. 1-8.

- AVELLAR, Marcello Castilho. Especiarias musicais. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 25 set. 2001, Cultura, p. ?.
- BITTAR, Valéria. Peregrinos da estrela: Natal brasileiro, projeto Grupo Anima. *Estação Coreto: Revista Cultural*. Campinas: Coreto Musical, dez. 2002, n. 09 p. ?.
- CARLOS Gomes mostra seus vencedores. *O Estado de São Paulo*. 14. set. 2000, Caderno 2, p. ?.
- CEARENSE ganha prêmio nacional de música erudita. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 8 fev. 2000. Caderno 3, p. ?.
- CONCERTOS beneficentes. *O Povo*. Fortaleza, 10 nov. 2001. Vida & Arte, p. ?.
- CONCERTOS Solidários nas igrejas. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 18 nov. 2001. Cultura, p. 3
- DA MÚSICA Medieval à Nordestina. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 30 abr. 1999, Caderno 3.
- DIAS, Maurício Santana. No meio do caminho tinha a Pedra do Reino: Ariano Suassuna. *Entrelivros*. São Paulo: Dueto, jul. 2005. Ano I. Nº 3. p. 30-35.
- ENTRE o clássico e o exótico som nordestino. *O Povo*. Fortaleza, 05 fev. 1988, Segundo Caderno, p. 1.
- GIACHINI, Adriana. Alma, amor e mar. *Correio Popular*. Campinas, 15 mar. 2003, Caderno C, p. 1.
- _____. Feliz aniversário! Anima completa 10 anos de atividades com dois concertos e exposições no Centro de Convivência Cultural. *Correio Popular*. Campinas, 8 mai. 2002, Caderno C, p. 1.
- _____. Pelo mundo. *Correio Popular*. Campinas, 29 nov. 2001, Caderno C, p. 1.
- GREENBLATT, Alan. Performing Arts. *The Washington Post*. Washington D.C., November 04, 2000, Style, p. C8.
- GRUPO Anima: 10 anos de sucesso. *Estação Coreto: Revista Cultural*. Campinas: Coreto Musical, mai. 2002, n. 02, p. ?.
- HORSLEY, Paul. Anima celebrates the holidays, Brazilian-style. *The Kansas City Star*. Kansas City, december 10, 2001, Show Time, p. ?
- LAMAS, Eduardo. Anima, a música desperta. Jun/jul 2001. Disponível em: <<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=1413554>> Consulta em: 10 dez. 2006.
- MARINHO, André. Syntagma lança primeiro CD no TJA. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 17 nov. 1997, Caderno 3, p. 1.
- MIGUEL, Maria Claudia. A Redenção pelo fogo. *Correio Popular*. Campinas, 26 set. 2000, Caderno C, p. 4.

_____. Grupo Anima canta a espiral do tempo. *Correio Popular*. Campinas, 22 mai. 1997, Caderno C, p. 7.

MÚSICA antiga: Europa e Nordeste. *O Povo*. Fortaleza, 17 nov. 1997. Vida & Arte, p. 1B.

MÚSICA antiga na ótica nordestina. *O Povo*. Fortaleza, 27 mai. 1987, Segundo Caderno, p. 1.

MÚSICA clássica: o Ceará tem disso sim. *O Povo*. Fortaleza, 19 mai. 1989, Vida & Arte, p. 1.

NADDAF, Ana. Música solidária. *O Povo*. Fortaleza, 3 nov. 2001. Vida & Arte, p. 7.

NA MÁQUINA do tempo. *Veja*. São Paulo: Abril, 17 mai. 1989. p.134-135.

NO CEARÁ tem música medieval. *Tribuna do Ceará*. Fortaleza, 17 nov. 1997. Entre Aspas, p. 21C.

O BELO som dos instrumentos medievais e renascentistas. *O Povo*. Fortaleza, 20 set.1986, Segundo Caderno, p. 3.

O NORDESTE barroco: um grupo de jovens recria a música antiga. *Veja*. São Paulo: Abril, 18 jul. 1990. p.?

PALÁCIOS, Maria Liz. Reflejos de uma rica identidad. *Ultima Hora*. Asunción, 04 ago. 2001. p. 47.

PAULA, Ethel de. Syntagma colonial. *O Povo*. Fortaleza, 12 jul. 2000. Vida & Arte, p. ?.

PRÊMIO na música erudita. *O Povo*. Fortaleza, 26 fev. 1998. Vida & Arte, p. 1.

PERPETUO, Irineu Franco. Musica Mundi: Espiral do Tempo. *Classic CD*. São Paulo: Quark, fev. 1998, n. 16, p. 18

PORTALES, Romy Chávez. 'No somos fieles pero sí leales'. *Santa Cruz de la Sierra*. Santa Cruz de la Sierra, 7 mai. 2004. p. 5C.

SANTOS, Suzamara. O bom gosto é o tempero. *Correio popular*. Campinas: Conrad, 25 jun. 2000, p. 12-15

SILVA, Marina. Troféu mais que merecido. *Diário do Povo*. Campinas, 19 mar. 1999, Caderno Plural, p. 4

SOARES, Alessandro. Música Antiga, som digital. *Diário do Povo*. Campinas, 22 mai. 1997, Caderno Plural, p. 1

STRINI, Tom. Intuitive Brazilian ensemble Anima improvises freely. *Milwaukee Journal Sentinel*. Milwaukee, U.S., december 7, 2003. p. 7B

SYNTAGMA. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 16 nov. 1997. DN Gente, Em Cartaz, p. 10

SYNTAGMA. *Veja*. São Paulo: Abril, 22 ago. 1989. p. ?

SYNTAGMA Instrumental. *O Povo*. Fortaleza, 13 jan. 2005. Vida & Arte, p. 4.

SYNTAGMA: o Barroco do Nordeste. *Brasil Europa News*. Costa da Caparica, Portugal. A. 1, nº 8, nov./dez. 1990.

SYNTAGMA: Um recital de música antiga. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 19 mai. 1989, Variedades, Caderno 3, p. 6.

TEATRO do Ibeu completa 25 anos com música erudita. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 11 jul. 2000. Caderno 3, p. ?.

TEATRO do Ibeu faz 25 anos. *O Povo*. Fortaleza, 11 jul. 2000, Vida & Arte, p. ?.

UMA ODE à música antiga. *O Povo*. Fortaleza, 30 abr. 1999. Vida & Arte, p. ?.

VALENTE, Ana Paola. Nau de especiarias sonoras. *Palavra*. Belo Horizonte: Gaia, nov. 1999. p. 30-33.

VALLEJOS, Felipe. Anima demonstro su capacidad para unir tiempos y mundos. *Diário La Nación*. Montevideo, 05 ago. 2001. p.?.

WATERMAN, Rodney. Recordings Reviews. *Cinnamon Sticks: the recorder in Australasia*. Armidale, Australia: Orpheus Music, May 2001. vol. 2, n. 1, p. 32

DISCOGRAFIA

ANIMA. *Amores*. Direção artística: grupo Anima. Produção executiva: Valéria Bittar e Luiz Fiaminghi. Campinas: grupo Anima, 2004. 1 CD.

_____. *Especiarias*. Direção artística: grupo Anima. Produção executiva: Valéria Bittar e Luiz Fiaminghi. Campinas: grupo Anima, 2000. 1 CD.

_____. *Espelho*. Direção artística: grupo Anima. Produção executiva: Valéria Bittar e Luiz Fiaminghi. Campinas: grupo Anima, 2006. 1 CD. Projeto aprovado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura nº 8.313/91.

_____. *Espiral do Tempo*. Direção artística: grupo Anima. Produção executiva: Valéria Bittar. Campinas: grupo Anima, 1997. 1 CD.

DUO BEM TEMPERADO. *Mexericos da Rabeca*. Direção musical: José Eduardo Gramani e Ana Salvagni. Produção: Angela Regina. Campinas: J. E. Gramani e A. Salvagni, 1997. 1 CD.

CAVALO Marinho da Paraíba: Brasil. *A Viagem dos Sons*. Supervisão Geral: Samuel Araújo, Centro de Pesquisas Folclóricas, UFRJ. Vila Verde, Portugal: CNCPD/ Pavilhão de Portugal da Expo '98/ Tradisom, 1998. 1 CD.

MISSÃO de Pesquisas Folclóricas. *Música Tradicional do Norte e Nordeste: 1938*. Curadoria: Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Serviço Social do Comércio - SESC-SP, Prefeitura da Cidade de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural São Paulo, 2006. 6 CDs.

SYNTAGMA. *Miracula*. Direção musical: Heriberto Porto. Fortaleza: grupo Syntagma, 2004. 1 CD. Projeto aprovado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura nº 8.313/91.

_____. *Syntagma*. Direção musical: Liduíno Pitombeira. Produção: Letra e Música. Fortaleza: grupo Syntagma. 1 CD. Projeto aprovado pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura nº 12.464

OBRAS MUSICAIS

GRAMANI, José Eduardo. *Banhão-nhão*. 1993. 1 partitura. Rabeca e cravo.

PITOMBEIRA, Liduíno. *Fantasia sobre a Muié Rendêra*: op. 1. 1988. 1 partitura. Conjunto de flautas e cravo.

_____. *Variações sobre o Juazeiro*: op. 4. 1991. 1 partitura. Flautas doce, viola da gamba, cravo e percussão.

_____. *Seresta nº 9*: op. 83. 2004. 1 partitura. Grupo de câmara.

_____. *Suíte Russana*: op. 11. 1992. 1 partitura. Piano.

ANEXO 1

Neste envelope, encontram-se três discos elaborados especialmente para a pesquisa.

São eles:

(a) um *DVD*, com: videoclipe do grupo Anima, sobre o processo de gravação do último *CD*, *Espelho* (2006); programa especial sobre o lançamento do último *CD* do grupo Syntagma, *Miracula* (2004); série de reportagens, matérias de telejornais e outros programas televisivos sobre diversas fases do grupo Syntagma.

(b) *CD* de áudio com uma compilação de músicas do grupo Anima, que apresentam alguma referência ao universo simbólico nordestino.

(c) *CD* de áudio com uma compilação semelhante do grupo Syntagma

ANEXO 2**SYNTAGMA: LISTA DE INTEGRANTES**

- 1- Abraão Saraiva
- 2- Adriano Vasconcelos
- 3- Airtton Montezuma Filho
- 4- Anamaria Conde
- 5- André Vidal
- 6- Angelita Ribeiro
- 7- Carlos Velázquez
- 8- Cecília do Valle
- 9- Célio Lessa
- 10- César Moura
- 11- César Olavo
- 12- Cláudia Leitão
- 13- David Castelo
- 14- Deysa Di Moraes
- 15- Deyves Di Moraes
- 16- Duda di Cavalcanti
- 17- Francisco Ferreira
- 18- Giovanni Pacelli
- 19- Glauco Vieira
- 20- Helano Silveira
- 21- Henrique Torres
- 22- Heriberto Porto
- 23- Hiram Lage
- 24- Jacqueline Eugênio
- 25- Jorge Santa Rosa
- 26- Joseilson
- 27- Lia Parente
- 28- Lia Vilar
- 29- Liduino Pitombeira
- 30- Luciana Gifoni
- 31- Marcelo Guerra

- 32- Marcelo Holanda
- 33- Marcelo Moreira
- 34- Marcio Mendonça
- 35- Márcio Soares
- 36- Marcos Maia
- 37- Marcos Paulo Miranda
- 38- Marcos Maia
- 39- Mardônio Oliveira
- 40- Maria Helena Lage
- 41- Mirella Cavalcante
- 42- Myrlla Muniz
- 43- Nara Vasconcelos
- 44- Nehemias dos Santos
- 45- Ocelo Mendonça
- 46- Orguimar Neto
- 47- Rainer Beckman
- 48- Renato Pinto
- 49- Ricardo Pereira
- 50- Roberto Gibbs
- 51- Samuel Saraiva
- 52- Solange Gomes
- 53- Sônia Barroso
- 54- Sônia Muniz
- 55- Valder Freire
- 56- Valter Célio
- 57- Verônica Lapa
- 58- Werton Araújo
- 59- Glauco Vieira

ANEXO 3

SYNTAGMA: FOTOS



[1]



[2]



[3]

1- Os fundadores. Da esquerda para a direita, em pé: Valder Freire, Henrique Torres, Nara Vasconcelos, Liduíno Pitombeira e Anamaria Conde. Sentadas: Angelita Ribeiro, Cláudia Leitão e Lia Parente.

2- Concerto no Centro Aquariano, em 1989. Em pé, da esquerda para a direita: Ocelo Mendonça, César Moura, Ricardo Pereira, Myrlla Muniz e Liduíno Pitombeira. Sentados nas cadeiras: Duda Di Cavalcanti e Valder Freire. Sentados no chão: David Castelo, Angelita Ribeiro, Henrique Torres e Anamaria Conde.

3- Depois do ensaio, na casa de Angelita Ribeiro, em 1989, com o cravo e a espineta. Em pé, da esquerda para a direita: Maria Helena Lage, Ricardo Pereira, Angelita Ribeiro, Henrique Torres, Duda di Cavalcanti e David Castelo. Abaixo: Myrlla Muniz, Ocelo Mendonça, Liduíno Pitombeira, Valder Freire e Orguimar Rocha.



[1]

1- Com figurino de Lino Villaventura, utilizado na reinauguração do Theatro José de Alencar, em 1991, e em alguns recitais posteriores. Na foto, de dezembro de 1990, apenas uma parte do grupo, da direita para a esquerda: Maria Helena Lage, Duda Di Cavalcanti, Angelita Ribeiro, Henrique Torres, Renato Pinto e Ricardo Pereira. Em pé, apoiado na árvore, o próprio Lino Villaventura.

2- Em 1989, após um ensaio para o concerto com direção musical, cênica e participação do cantor lírico Paulo Abel, ocorrido no Centro de Convenções do Ceará, em janeiro de 1990. Sentados, da esquerda para a direita: Valder Freire, Myrlla Muniz, David Castelo, Anamaria Conde e Henrique Torres. Com o alaúde: César Moura. Em pé: Liduino Pitombeira, Paulo Abel, Duda Di Cavalcanti, Ocelo Mendonça, Ricardo Pereira, Angelita Ribeiro e Maria Helena Lage.



[2]



[1]



[2]



[3]

1– Da esquerda para a direita, em 1990: Henrique Torres, com a harpa céltica; Ricardo Pereira; Maria Helena Lage, com o saltério; Angelita Ribeiro, com a flauta contralto barroca; Renato Pinto, com o alaúde; Duda di Cavalcanti, com a flauta baixo barroca.

2- Concerto no Centro Aquariano (Fortaleza-CE), em 1989, da esquerda para a direita: Ana Maria Conde de Moura; Angelita Ribeiro; David Castelo, com a máscara; Henrique Torres; Ocelo Mendonça.

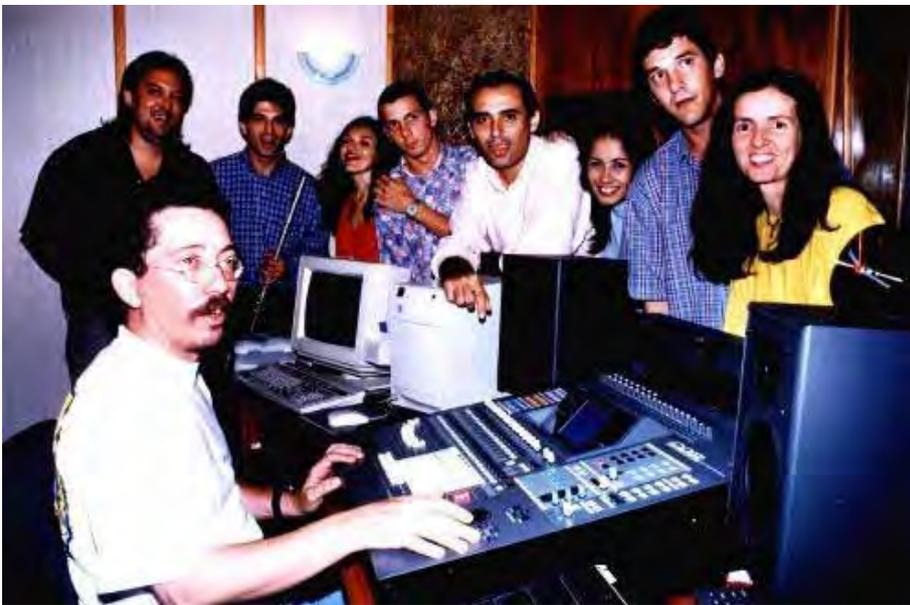
3- A maior formação, com 14 integrantes, em 1991, da esquerda para a direita: Liduino Pitombeira; Valder Freire; Duda di Cavalcanti; Henrique Torres; Angelita Ribeiro; Hiram Lage; Samuel Saraiva; Maria Helena Lage; Célio Lessa; Myrlla Muniz; Abrahão Saraiva; Marcos Maia; Ricardo Pereira; Ocelo Mendonça.



[1]



[2]



[3]

1- Heriberto Porto.

2- Liduíno Pitombeira.

3- No estúdio Pro Audio, durante a gravação do primeiro disco, em 1997. Da esquerda para a direita: Jorge Santa Rosa, Heriberto Porto, Mirella Cavalcante, Roberto Gibbs, Liduíno Pitombeira, Solange Gomes, Giovanni Pacelli e Duda di Cavalcanti. Na técnica de som, Marcílio Mendonça.



[1]



[2]



[3]

1- Sobre o cravo (de Abel Vargas, segundo modelo Taskan), durante a gravação do primeiro disco. Da esquerda para a direita: Heriberto Porto; Duda di Cavalcanti; Giovanni Pacelli; Liduíno Pitombeira; Jorge Santa Rosa; Solange Gomes; Beto Gibbs; Mirella Cavalcante.

2- No concerto de lançamento do primeiro disco, em 1997, no Theatro José de Alencar. Na percussão, Mirella e Beto. Na flauta, Liduíno. Em pé, Solange e Duda. O Syntagma contou com a participação do Grupo de Dança Antiga da Universidade Estadual do Ceará (detalhe na foto abaixo).

3- Cravo de Verônica Lapa (de Roberto de Regina), com detalhes.



[1]



[2]

1- Após concerto no Teatro Dragão do Mar, em 1999, da esquerda para a direita: Jorge Santa Rosa; Carlos Velasquez; Marcelo Holanda; Verônica Lapa, sentada; Solange Gomes; Nehemias dos Santos; Heriberto Porto; Mardônio Oliveira; Giovanni Pacelli.

2- Em Pacoti-CE, em 2000, da direita para a esquerda: Jorge Santa Rosa; Rainer Beckmann; Carlos Velasquez e esposa; Mardônio Oliveira; Solange Gomes; Giovanni Pacelli; Nehemias dos Santos; Marcelo Holanda; Heriberto Porto e esposa.



[1]



[2]

1- Syntagma, em 2003, com a formação que gravou o segundo disco. Em pé, da esquerda para a direita: Heriberto Porto, Marcelo Moreira, Luciana Gifoni, Solange Gomes, Marcelo Holanda, Mardônio Oliveira, Nehemias dos Santos e Verônica Lapa. Sentados: Mirella Cavalcante e Jorge Santa Rosa.

2- Em 2005, para o lançamento do segundo disco. Em pé, da esquerda para a direita: Solange Gomes, Marcos Paulo Miranda, Heriberto Porto, Verônica Lapa, Mardônio Oliveira, Mirella Cavalcante e Helano Silveira. Sentados: Marcelo Moreira, Marcelo Holanda e Jorge Santa Rosa.



[1]



[2]

1- Encarte do primeiro disco.

2- Seleção de imagens de matérias sobre o lançamento do CD, dos jornais *O Povo* e *Diário do Nordeste* (Fortaleza-CE).



[1]



[2]

1- Convite de lançamento do segundo disco.

2- Encarte.

ANEXO 4

PARTITURA: *SERESTA Nº 9*

I MOV - *INCELENÇA*

Liduino Pitombeira

LIDUINO PITOMBEIRA

SERESTA No.9

para grupo de câmara

2004

Liduíno Pitombeira

Seresta No.9

para grupo de câmara

Opus 83

1. Incelença
2. Desafio

Duração: ca. 5:00

Seresta é a denominação brasileira para serenata, a qual apareceu na tradição do início do século XIX em Portugal. Consistia basicamente em executar canções românticas sob a janela da mulher amada ou caminhando pelas ruas. *Seresta No.9* integra um ciclo de peças que se propõem a compor um catálogo de danças, ritmos, e gêneros musicais do Brasil; um catálogo mais abstrato e com menos rigor musicológico do que outros desenvolvidos no passado por outros compositores brasileiros (como as *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda, por exemplo). O primeiro movimento é uma *incelença*, ou seja, um cântico fúnebre praticado na região central do Nordeste. O segundo movimento é um *desafio* de cantadores intercalado por seções lentas derivadas do primeiro movimento. *Seresta No.9* é dedicada ao Syntagma e foi gravada no seu último CD.

Liduíno Pitombeira (Russas, 1962) é doutor em composição e teoria pela Universidade Estadual de Louisiana (EUA) onde estudou com Dinos Constantinides. Lecionou composição, orquestração e técnicas composicionais contemporâneas, de 2004 a 2006, na Universidade Estadual de Louisiana, onde já vinha atuando como instrutor bolsista desde 2001. Foi professor substituto de harmonia, contraponto e análise da Universidade Estadual do Ceará (1996-1998). Estudou composição e harmonia com Vanda Ribeiro Costa (1985-91), Tarcísio José de Lima (1985-88) e José Alberto Kaplan (1991-98). Durante doze anos (1986-1998) atuou como instrumentista e diretor musical do Syntagma, um grupo dedicado à performance e à pesquisa da música antiga e da música nordestina. Foi consultor de música da Secretária de Cultura do Estado do Ceará (1995-1997) onde elaborou e coordenou projetos como os da Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho e Quinteto de Sopros Alberto Nepomuceno. Suas obras têm sido executadas pelo Syntagma, Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho, Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Filarmônica de Poznan (Polônia) e Orquestra Sinfônica do Recife. Recebeu importantes premiações em concursos de composição no Brasil, destacando-se o primeiro prêmio no I Concurso Nacional Camargo Guarnieri, por sua obra “Suite Guarnieri”, para orquestra de cordas, e o primeiro prêmio no Concurso “Sinfonia dos 500 Anos”, por sua tese de mestrado, “Uma Lenda Indígena Brasileira”, para orquestra sinfônica. Em março de 2004 recebeu, nos Estados Unidos, o prêmio “2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year” (Compositor do Ano) por seu trio com piano “Brazilian Landscapes No.1”. É membro da ASCAP, Society of Composers Inc. e SBMC (Sociedade Brasileira de Música Contemporânea). Suas obras são publicadas pela Edition Peters, Cantus Quercus, Connors, Alry, RioArte, e Irmãos Vitale.

LIDUINO PITOMBEIRA

E-mail: pitombeira@yahoo.com

Web: <http://www.pitombeira.com>

Partitura em Dó

Dedicada ao Syntagma
Seresta No.9

1. Incelença

Liduino Pitombeira

$\text{♩} = 60$

Voz (soprano)

Flautas Doces

Clarinete (B \flat)

Flauta 1

Flauta 2

Violão

Viola-da-Gamba

Saltério

Harpsichord

C-D-E-F-G-A-B

mp

p

mf

mf

p

As indicações de dinâmica, especialmente para o cravo, não são literais: têm como objetivos indicar a(s) voz(es) proeminentes e auxiliar o intérprete na escolha de dedilhados auxiliares (no caso das flautas doces) e no uso de manuais (no caso do cravo).

© 2004 Liduino Pitombeira
<http://www.pitombeira.com>

As linhas de violão e percussão não são rígidas. Os músicos podem improvisar nuances, contanto que as bases harmônica e rítmica sejam mantidas e permaneçam em sintonia com o grupo.

Seresta No.9

8

Sop. *vocalise*
mp

F.D. *p*

Cl.

Fl. 1

Fl. 2

V.

Gamba *mp* *p*

Salt. *mp*

Hpschd. *mp*

Seresta No.9

16

Sop.

F.D.

Cl.

Fl. 1

Fl. 2

V.

Gamba

Salt.

Hpschd.

pp

mp

4

4

4

Seresta No.9

23

Sop. *mp*

T.

F.D.

B.

Cl.

Fl. 1 *p* *mf* *mp*

Fl. 2

V.

Gamba

Salt.

Hpschd.

Seresta No.9

30

Sop.

T.

F.D.

B.

Cl.

Fl. 1

Fl. 2

V.

Gamba

Salt.

Hpschd.

mf

p

p.

pp.

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Seresta No. 9', page 5. The score begins at measure 30. It features a variety of instruments: Soprano, Tenor, Bass, Clarinet, Flute 1, Flute 2, Violin, Viola, Cello, Double Bass, Harp, and Piano. The Soprano part has a whole note followed by rests. The Tenor part has a half note followed by a melodic phrase marked *mf*. The Bass part has a half note followed by a melodic phrase marked *p*. The Clarinet part has a half note followed by a melodic phrase. Flute 1 has a half note followed by a melodic phrase. Flute 2 has a half note followed by a melodic phrase. The Violin part has a continuous eighth-note pattern, starting with a *p.* dynamic. The Viola part has a continuous eighth-note pattern, starting with a *pp.* dynamic. The Cello and Double Bass parts have a continuous eighth-note pattern. The Harp part has a continuous eighth-note pattern. The Piano part has a continuous eighth-note pattern. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

6

Seresta No.9

33

Sop.

mp

F.D.

T. *p*

B.

Cl.

Fl. 1

Fl. 2

V.

Gamba

Salt.

Hpschd.

p

p

p

p

Seresta No.9

37

Sop.

F.D.

T.

B.

Cl.

Fl. 1

Fl. 2

V.

Gamba

Salt.

Hpschd.

al niente

al niente

p.

p.

p.

ANEXO 5
ANIMA: FOTOS



[1] Valéria Bittar



[2] Patrícia Gatti



[3] Dalga Larrondo



[4] Ricardo Matsuda



[5] Isa Taube



[6] Luiz Fiaminghi



[1]



[2]



[3]

1 – Formação do primeiro *CD*, *Espiral do Tempo*, em 1997. Da esquerda para a direita: Ivan Vilela, José Eduardo Gramani, Patrícia Gatti, Luiz Fiaminghi, Valéria Bittar, Dalga Larrondo e Isa Taube.

2 - Formação do segundo *CD*, *Especiarias*, em 2000. Da esquerda para a direita: Isa Taube, Luiz Fiaminghi, Dalga Larrongo, Paulo Freire, Patrícia Gatti e Valéria Bittar.

3 – Formação do terceiro *CD*, *Amares*, em 2004. Da esquerda para a direita, sentados: Luiz Fiaminghi, Patrícia Gatti, Isa Taube e Ricardo Matsuda. Em pé: Valéria Bittar e Dalga Larrondo.



[1] e [2] Formação atual: Fia, Valéria, Isa, Dalga, Patrícia e Matsuda



[3] Detalhe do espetáculo *Amares*.



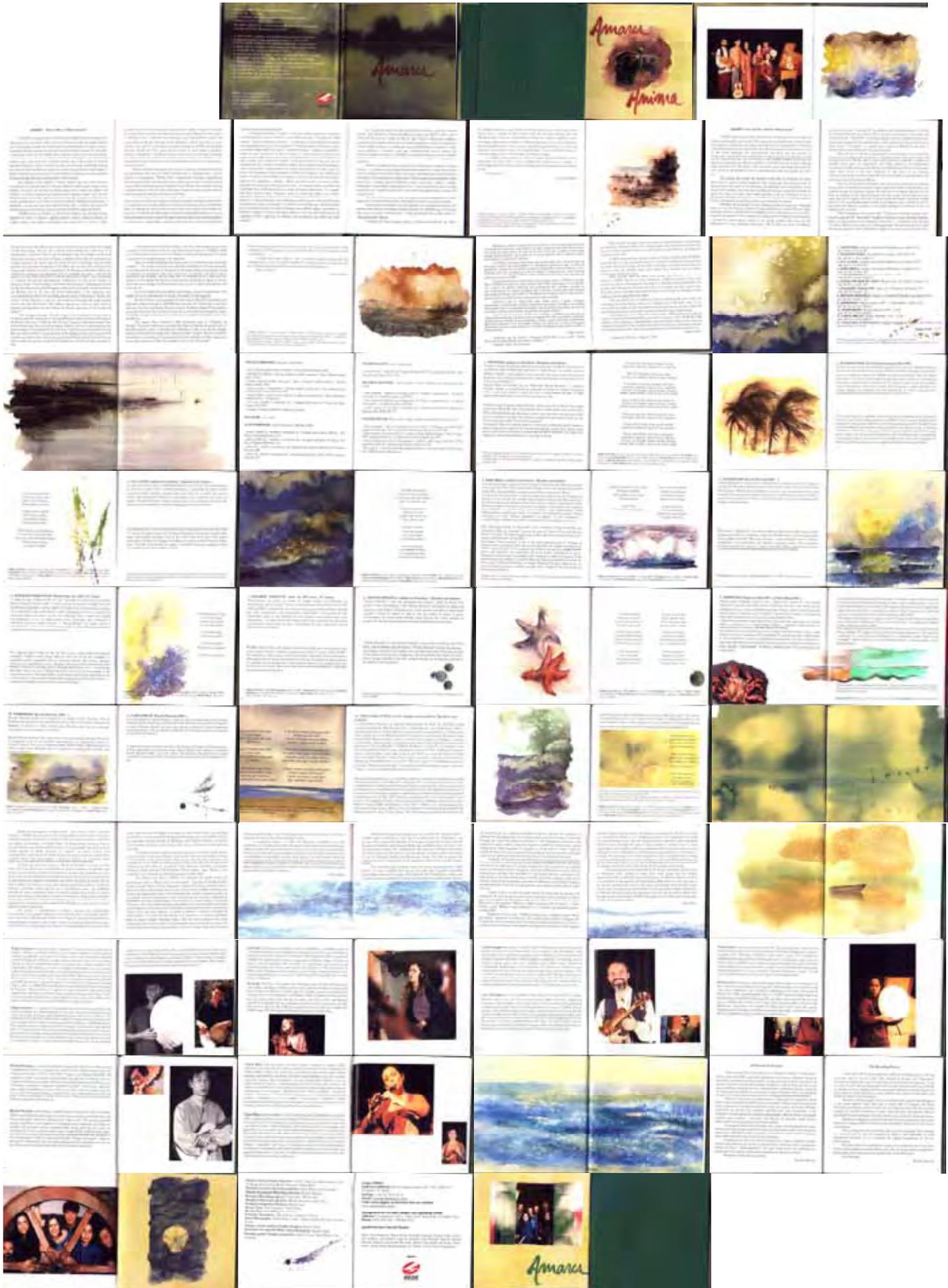
[4] O casal Fia e Valéria



[1] Imagens do encarte de *Espiral do Tempo* (1997).



[1] Imagens do encarte de *Especiarias* (2000).



[1] Imagens do encarte de *Amaros* (2004).



[1] Imagens do encarte de *Espelho* (2006).

ANEXO 6

PARTITURA: *BANHÃO-NHÃO*

José Eduardo Gramani

"Banhão-nhão" (para Rabeca Deodora)

J. Gramani
(Maio 1993)

Rabeca

Cravo

§

§

6

1.

2.

11

15

Musical score for measures 15-18. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line features a series of chords and a melodic phrase starting in measure 17. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

19

Musical score for measures 19-22. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line continues with chords and a melodic phrase. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and chords.

23

Musical score for measures 23-26. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The system ends with a double bar line and a repeat sign (⌘) in both staves.