

André Vieira Sonoda

SALVAGUARDA E DIFUSÃO DE TRADIÇÕES MUSICAIS EM PERNAMBUCO



André Vieira Sonoda

SALVAGUARDA E DIFUSÃO DE TRADIÇÕES MUSICAIS EM PERNAMBUCO



Marca de Fantasia
Paraíba, 2019

Salvaguarda e difusão de tradições musicais em Pernambuco

André Vieira Sonoda

2019



MARCA DE FANTASIA

Rua Maria Elizabeth, 87/407
João Pessoa, PB. 58045-180
marcadefantasia@gmail.com
www.marcadefantasia.com

A editora Marca de Fantasia é uma atividade da Associação Marca de Fantasia e do NAMID - Núcleo de Artes e Mídias Digitais do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Editor/Designer: Henrique Magalhães

Conselho Editorial

Adriana Amaral - Unisinos/RS; Adriano de León - UFPB;
Alberto Pessoa - UFPB; Edgar Franco - UFG; Edgard Guimarães - ITA/SP;
Gazy Andraus, Pós-doutoramento na FAV-UFG; Heraldo Aparecido Silva - UFPI;
José Domingos - UEPB; Marcelo Bolshaw - UFRN; Marcos Nicolau - UFPB;
Marina Magalhães - Universidade Losófona do Porto; Nílton Milanez - UESB;
Paulo Ramos - UNIFESP; Roberto Elísio dos Santos - USCS/SP;
Waldomiro Vergueiro, USP; Wellington Pereira, UFPB

Capa: Ilustração de Alberto Ricardo Pessoa

O livro reproduz a Monografia de Especialização apresentada ao Núcleo de Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 2003, sob orientação do Prof. Ms. Fernando Rangel.

Imagens usadas exclusivamente para estudo de acordo com o artigo 46 da lei 9610, sendo garantida a propriedade das mesmas a seus criadores ou detentores de direitos autorais.

ISBN 978-65-5053-012-9

À memória do meu pai,
Paulo da Cruz Ribeiro Sonoda.

Agradecimentos

Ao Professor Fernando Antônio Machado Rangel, do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pelo processo de orientação da pesquisa de Especialização no Núcleo de Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Ao Professor Carlos Sandroni, responsável pelo Núcleo de Etnomusicologia da UFPE, pelo apoio ao trabalho de campo desenvolvido e sugestões bibliográficas.

Aos Professores Alberto Ricardo Pessoa e Henrique Paiva de Magalhães, ambos do Departamento de Mídias Digitais da Universidade Federal da Paraíba (DEMID/ UFPB) pelo inestimável apoio neste processo de publicação junto à Editora Marca de Fantasia.

Aos Professores, Mestres e Brincantes da Cultura Popular entrevistados na ocasião da pesquisa.

À Manuela de Moura Sonoda e André Moura Sonoda por compreenderem minhas ausências em função do trabalho.

Sumário

Prefácio	7
Apresentação	10
1 Salvaguarda de culturas populares	12
2 Centro de Difusão e Realizações Musicais (CDRM)	18
2.1 Centro de Difusão Musical (CDM)	19
2.2 Centro de Realizações Musicais (CRM)	22
3 Análises desenvolvidas	27
3.1 Participantes dos projetos do CDRM – Uma seleção baseada em interpretações	27
3.2 A importância do investimento do SESC em culturas populares	34
3.3 Música tradicional, interesse contemporâneo	48
3.4 Produção musical de cultura tradicional	53
3.5 Comportamento e significado de tradições	54
3.6 Experiências de campo	63
4 Considerações sobre a análise	80
Conclusão	82
Referências	85



Prefácio

O presente trabalho resultou de uma pesquisa realizada no Curso de Especialização em Etnomusicologia do Núcleo de Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em 2003, a qual, teve orientação do Professor Ms. Fernando Rangel do Departamento de Música (UFPE). Sua publicação, embora demasiadamente atrasada, justifica-se pelo fato das constatações e perspectivas que o constituem ainda representarem a realidade das culturas populares na Região. Nesse sentido, o processo de adequação permitiu uma última revisão no conteúdo, além de pequenas adições de trechos e citações em relação ao texto submetido ao Núcleo de Etnomusicologia.

Em função das características do trabalho, as quais, frequentemente harmonizam-se com preceitos e concepções antropológicas, o uso da primeira pessoa gramatical em trechos relativos aos processos etnográficos pareceu-me uma opção mais coerente, sobretudo, pelo fato das observações e concepções ora apresentadas representarem, tão somente, minhas opiniões. Embora tais noções possam ser compartilhadas pelo orientador da pesquisa, Professor Ms. Fernando Rangel, ou o responsável pelo Núcleo de Etnomusicologia da UFPE, Professor Dr. Carlos Sandroni, não posso assumir tal consideração *a priori*.

A pesquisa é uma análise do Centro de Difusão e Realizações Musicais (CDRM) do Serviço Social do Comércio (SESC-PE) e suas relações com a música de tradição oral do Estado de Pernambuco – PE, embora a abordagem tenha contemplado questões de terminologias, paradigmas e/ou conceitos que permeiam as relações entre culturas

subalternas e preponderantes, temáticas frequentemente estudadas por pesquisadores como Canclini (1982), Price (2000), Merriam (1964), Laplantine (1991), Blacking (1973), Andrade (1982), Ayala (1998; 2000), entre outros. Nesse sentido, foram analisadas questões de investimento institucional em culturas populares; interpretações sobre terminologias; parâmetros de seleção dos participantes dos projetos do CDRM; importância de iniciativas de salvaguarda de manifestações culturais tradicionais; produção musical de tradições orais, além de comportamentos e significados de tradições.

No processo de revisão de literatura, não foram identificados materiais científicos sobre o CDRM, apesar da existência de livros, teses e pesquisas variadas relativas às demais temáticas incluídas. Dentre tais fontes, aquelas mais próximas do objeto de estudo relacionam-se com transculturação (CANCLINI, 1982; LARAIA, 2006); mudança social (AYALA, 1988; ANDRADE, 1982; TRIGUEIRO, 1987); influências da mídia nas culturas (TRIGUEIRO, 1987; MEINTJES, 2003); políticas para a cultura popular (CABRAL, 2004); influências da mídia no contexto social (AYALA, 1988; HAGEMEYER, 2004) etc.

A metodologia é composta por análises bibliográficas, fonográficas, acústicas e etnomusicológicas, além de etnografia e emprego dos procedimentos monográfico e comparativo associados ao uso de técnicas de observação direta intensiva e extensiva (LAKATOS; MARCONI, 1994) com inclusão de entrevistas, histórias de vida, observação participante, matérias de jornais e documentos editados pelo SESC.

O trabalho possibilitou concluir que a magnitude das interferências culturais descritas em bibliografias sobre o Nordeste do Brasil justifica a consideração de um padrão comportamental entre manifestações populares da região. Contexto, inclusive, agravado pela

inexistência de iniciativas de salvaguarda voltadas para as culturas e manifestações estudadas. Nesses termos, e com base nessas constatações, é possível considerar o desenvolvimento de iniciativas de salvaguarda e difusão de tradições musicais no país uma prioridade, sobretudo, aquelas capazes de representar subsídios importantes frente ao iminente desaparecimento de elementos caracterizadores da cultura brasileira em consequência de influências diversas.

Distante da pretensão de uma abordagem aprofundada, espera-se que o material possa representar uma pequena colaboração em termos antropológicos, sociológicos, etnológicos e, mais especificamente, etnomusicológicos, sobretudo, em função das peculiaridades oriundas dos processos etnográficos desenvolvidos ao longo do trabalho. Espera-se ainda que a iniciativa possa contribuir para a ciência e cultura musical pernambucana, além de representar documentação de importância singular para o CDRM do SESC.

Apresentação

As culturas populares, em muitos aspectos, definem as características de suas respectivas sociedades. No entanto, são passíveis de influências que promovem modificações em seus elementos fundamentais, transformando-as e, em casos extremos, extinguindo-as. Nesse processo de perda de identidades culturais, as sociedades passam a assimilar a cultura importada, tornando-se cópias mal acabadas e, frequentemente, subordinando-se à culturas e economias internacionais em um processo conhecido como *aculturação*. Quando esse fato passa a ocorrer em nível mundial, outro termo pode ser emprestado de suas aplicações frequentemente relacionadas ao mercado para designar o fenômeno, ou seja, *globalização*.

No Estado de Pernambuco – PE, e no país de forma geral, a assimilação de culturas hegemônicas por parte do povo é perceptível, implicando diretamente no abandono de tradições. Esse quadro relaciona-se, em muito, com a influência dos mecanismos midiáticos na sociedade e, como consequência, culturas musicais, principalmente tradições orais, tendem a perder gradualmente a importância para as novas gerações.

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa realizada na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em 2003 que abordou o Centro de Difusão e Realizações Musicais (CDRM) do Serviço Social do Comércio (SESC-PE) e suas relações com a música de tradição oral de Pernambuco – PE. A abordagem recai sobre questões terminológicas, paradigmáticas e conceituais que permeiam essas re-

lações interculturais e sua conclusão permitiu constatar que a quantidade de interferências culturais no Nordeste do Brasil sugere um padrão comportamental entre manifestações de tradição oral na Região diretamente relacionado às dinâmicas de aculturação e extinção de tradições, quadro agravado pela raridade de políticas eficazes de fomento e salvaguarda do patrimônio imaterial nessa sociedade.

Salvuarda de culturas populares

As culturas populares, se assim as podemos classificar, além de caracterizarem e unificarem uma sociedade ou grupo, são elementos suscetíveis à modificações, variações e, principalmente, influência de culturas hegemônicas. Este fato é agravado pela falta de investimentos institucionais no patrimônio cultural, principalmente, no âmbito da música, onde a difusão de culturas estranhas à localidade acaba interferindo em estilos próprios da região, não raro, pouco favorecidos pela mídia e, portanto, propensos à modificações graduais que, em casos mais críticos, podem chegar à extinção.

A cultura tradicional pernambucana, em alguns casos, parece se manter presente na sociedade apesar da progressiva modernização desta. Por outro lado, a assimilação de culturas hegemônicas por parte do povo é perceptível em diversos casos, implicando diretamente no abandono gradual de suas tradições. Este fato, parece relacionar-se, principalmente, com a influência dos mecanismos midiáticos na sociedade. Como consequência, culturas musicais, principalmente tradições orais, parecem perder gradualmente a importância para novas gerações, tendendo ao esquecimento.

Outros fatores também contribuem para o fato. Dentre os principais, destaca-se um reduzido interesse em educação, cultura e inves-

1. De forma geral, já é perceptível o pouco investimento destinado à cultura quando se trata da música no Estado de Pernambuco. Entretanto, a situação se agrava ainda mais quando analisamos a cultura popular (música popular no sentido mencionado acima).

timentos no patrimônio imaterial¹; a forma como se dá o insuficiente investimento existente²; a relação da educação institucionalizada em nossa sociedade com a cultura do país; influências socioeconômicas da globalização na opinião pública e nos interesses particulares de produtores culturais, entre outros aspectos, são fatores que interferem indiretamente na sobrevivência de elementos tradicionais característicos de cada região, possibilitando “[...] mudança de costumes e extinção de tradições” (AYALA, 1998, p. 21-72).

Apesar desse contexto, algumas instituições, empresas e/ou órgãos de fomento à cultura buscam estratégias para apoiar e difundir manifestações e tradições artísticas locais, inclusive, configurando um fator de resistência frente ao abandono total e definitivo de elementos que, outrora, representaram os pilares culturais da nossa sociedade. Nesse sentido, no Estado de Pernambuco e no âmbito da música, vale citar o Centro de Difusão e Realizações Musicais (CDRM) do Serviço Social do Comércio (SESC). Criado com o intuito de favorecer o desenvolvimento da música brasileira tradicional, erudita e experimental, figurou nesta obra como objeto de pesquisa e foco de análises.

O CDRM é um setor do SESC responsável pelo desenvolvimento musical da Coordenação de Cultura da Instituição. Sua criação se deve ao programa de formação de plateias voltado para apreciação de pautas musicais que privilegiam a música brasileira com ênfase na música de concerto escrita (considerada erudita), música experimental e, principalmente, música de tradição oral. Nos termos de Campos³ (s/d):

2. Na grande maioria dos casos, os investimentos em produção de música tradicional acabam moldando o material sonoro aos padrões comerciais, configurando sua descaracterização.

3. Wagner Campos é idealizador do projeto dos CDRM em todo o Brasil, além de Técnico de Música do Departamento Nacional (SESC – RJ).

[...] O CDRM é uma iniciativa do SESC voltada para formação de plateias atuando no âmbito da diversidade musical disponível no acervo de conhecimentos elaborado pela humanidade ao longo de sua história conhecida (CAMPOS, s/d).

A presente pesquisa, portanto, aborda o tema em questão por meio da análise do CDRM. Para tanto, mantém o foco na relação desse Centro com a música de tradição oral do Estado, tendo por base análises que se estendem dos projetos e atividades ali desenvolvidos até os processos fonográficos que tive a felicidade de realizar no Estúdio, embora a abordagem contemple experiências em localidades diversas. Dessa forma, as relações das tradições musicais com culturas hegemônicas são tomadas como ponto de partida para análises de contextos observados em campo, o qual, em função do objeto que me propus a compreender, é constituído pelo estúdio e por localidades nas quais participei de processos fonográficos e etnográficos.

As análises são baseadas em pesquisas e publicações sobre questões de terminologias, paradigmas e/ou conceitos que permeiam a relação entre culturas subalternas e preponderantes, temáticas frequentemente estudadas por pesquisadores como Canclini (1982), Price (2000), Merriam (1964), Laplantine (2003), Blacking (1973), Andrade (1982), Ayala & Ayala (1998; 2000), entre outros. Em outras palavras, foram analisadas questões de investimento institucional em culturas populares; interpretações de termos e expressões polêmicas; parâmetros de seleção dos participantes dos projetos desenvolvidos no CDRM; importância de iniciativas de salvaguarda de manifestações culturais tradicionais; produção musical de manifestações de tradição oral, além de comportamentos e significados de tradições.

Além desse primeiro capítulo focado em parâmetros metodológicos, a estrutura do trabalho contempla um resumo das atividades e projetos do CDRM, o qual, por sua característica essencialmente descritiva, me pareceu de leitura menos emocionante e, por vezes, enfadonha. Evidentemente, tal juízo relaciona-se apenas com a estrutura, visto que o conteúdo tem a incontestável função de detalhar as atividades do Centro em questão. A terceira parte do trabalho contemplou análises etnográficas e etnomusicológicas, seguidas pelos resultados e conclusões.

A escolha da temática, bem como do objeto de pesquisa, permitiu o estudo de contextos culturais pouco explorados segundo uma perspectiva etnomusicológica com o cuidado de não permitir um distanciamento, em termos de abordagem, do universo da indústria fonográfica. Detalhe essencial em função dos meus intuitos de pesquisa no âmbito da tecnologia de áudio, produção fonográfica e etnomusicologia.

Acerca da bibliografia relacionada com o tema, foi possível constatar que, sobre o Centro de Difusão e Realizações Musicais (CDRM), não parece existir material científico publicado até o presente momento. Por outro lado, é possível encontrar livros, teses e trabalhos científicos referentes a temas semelhantes e/ou complementares. Dentre os quais, aqueles mais próximos do foco da pesquisa se relacionam com transculturação (CANCLINI, 1982; LARAIA, 2006); mudança social (AYALA, 1988; ANDRADE, 1982; TRIGUEIRO, 1987); efeitos da influência da mídia em culturas (TRIGUEIRO, 1987; MEINTJES, 2003); políticas sobre cultura popular (CABRAL, 2004); influências da mídia no contexto social (AYALA, 1988; HAGEMEYER, 2004), etc. Mais além, parte significativa desse material deriva de outros países e, portanto, pode apresentar aspectos e detalhes relacionados à cultu-

ras diversas da nossa (MERRIAM, 1964; BLACKING, 1973; GEERTZ, 1978; PRICE, 2000; SHEPHERD; WICKE, 1997).

Em termos metodológicos, foram empregados diferentes subsídios visando atingir os objetivos de forma plena, além de um melhor aproveitamento das informações obtidas. Dentre os mais significativos, salienta-se o “[...] dialético como método de investigação da realidade” (GIL, 1999, p. 31-33) e o “[...] fenomenológico como investigação direta e descrição de fenômenos” (BICUDO; ESPÓSITO, 1997, p. 15-22). Ambos, com uma abordagem baseada na hermenêutica (GEERTZ, 1978), já que a pesquisa inclui, em certos casos, interpretações acerca de elementos constituintes de tradições, opiniões, sugestões, formas, etc., aspectos, de diversas formas, passíveis de diferentes entendimentos e compreensões.

Os procedimentos adotados (LAKATOS; MARCONI, 1994, p. 221-222) foram o monográfico e, de forma geral, o comparativo. Tendo, este último, se mostrado útil na análise de documentos e detalhes do trabalho realizado no CDRM, bem como de informações técnicas e históricas sobre tradições musicais. Também foram utilizadas técnicas de observação direta intensiva e extensiva (LAKATOS; MARCONI, 1994) com inclusão de entrevistas; histórias de vida e experiências de campo.

As fontes bibliográficas empregadas são referentes à questões de influências musicais e aculturação (TRIGUEIRO, 1987; MEINTJES, 2003; CANCLINI, 1982; LARAIA, 2006); tradições musicais pernambucanas (BRAGA, 1998; SILVA SOBRINHO, 1993), além de materiais relacionados, direta e indiretamente, com temáticas concernentes. Outros subsídios importantes foram entrevistas com personagens da música pernambucana, matérias de jornais e revistas, além de documentos editados pelo SESC, os quais, representa-

ram em sua maioria propagandas dos departamentos ou do próprio CDRM. Em resumo, os elementos constituintes desta obra, sejam bibliográficos, documentais ou etnográficos, apresentam relações diretas para com parâmetros contextuais, geográficos e históricos da pesquisa, orientando-a, tanto quanto possível, numa perspectiva de concisão e clareza.

Ao abordar o trabalho desenvolvido no CDRM e seus resultados para a música tradicional pernambucana, pretende-se contemplar uma lacuna existente na bibliografia sobre difusão e salvaguarda de tradições musicais pernambucanas. Nesse sentido, em função das análises desenvolvidas, espera-se que esta obra possa representar documentação importante para a antropologia, sociologia e etnomusicologia, contribuindo para a ciência e cultura do Estado, além de configurar uma documentação singular para o CDRM ao possibilitar aprimoramentos artístico-culturais, etnográfico-musicais e/ou político-filosóficos.

Centro de Difusão e Realizações Musicais (CDRM)

O Centro de Difusão e Realizações Musicais (CDRM) é um projeto do Maestro Wagner Campos e faz parte do programa de formação de plateias para apreciação da música brasileira, a qual, normalmente, é excluída dos mecanismos de difusão cultural de massa. Esse Centro, portanto, lida com a música de concerto escrita, a música experimental e a música de tradição oral brasileiras.

Na ocasião da criação do CDRM em âmbito nacional, foi estabelecida uma estrutura que contemplava 05 (cinco) unidades dispostas nos Estados de Pernambuco - PE, Alagoas - AL, Brasília - DF, Mato Grosso - MT e Paraná - PR. Dentre essas, as Unidades de Pernambuco e de Alagoas apresentam estúdios de gravação de áudio. Esses Centros são compostos, ainda, por uma sala de música para apreciação dos acervos bibliográfico, fonográfico e de vídeo, além de cabines individuais para audição musical equipadas com CD *players*, computadores e *headphones*.

Dessa forma, a estrutura de cada unidade do CDRM pode ser subdividida em duas partes. Uma primeira considerada *Centro de Difusão Musical* (CDM), representado por sala de estudos com acervo de livros, vídeos e CD's, além de uma segunda parte denominada *Centro de Realizações Musicais* (CRM), compreendendo um estúdio de gravação de áudio e produção musical. Tal estrutura permite a realização de projetos de educação, difusão e produção musical com o objetivo de promover o fomento e desenvolvimento da música brasileira que

encontra pouco ou nenhum espaço na mídia, configurando-se como mecanismo de salvaguarda da cultura nacional e, mais especificamente, da música tradicional ou de tradição oral brasileira.

2.1 Centro de Difusão Musical (CDM)

Formado por uma biblioteca com foco na música, sala de apreciação musical com cabines individuais de audição, além de acervo composto por CD's e vídeos contemplando obras da Idade Média ao Século XXI, permite uma apreciação musical singular, além da difusão de repertórios e conhecimentos específicos da história da música ocidental desenvolvida ao longo do período descrito. No CDM são desenvolvidos projetos de educação e difusão musical com o intuito de formar plateias para apreciação da música de concerto, da música tradicional brasileira e da música contemporânea local.

A seguir são apresentados os principais projetos desenvolvidos no CDM do SESC de Casa Amarela (Pernambuco-PE).

2.1.1 Sonora Brasil

Elaborado por Wagner Campos (Departamento Nacional - RJ), o Sonora Brasil é o principal projeto do SESC dentre aqueles que integram o programa de formação de plateias. O mesmo visa a difusão de culturas tradicionais e da música de concerto brasileira. Segundo Campos (1998):

O projeto Sonora Brasil é parte integrante do trabalho de formação de plateias que o SESC desenvolve na área da música em todo o país, fundamentado na difusão de toda a diversidade cultural possível existente no acervo produtivo elaborado pela humanidade ao longo de sua

história conhecida. [...] Atuando no âmbito de um circuito nacional, a iniciativa do SESC tem por objetivo difundir programas consistentes, efetivamente culturais, identificados com o desenvolvimento histórico da música do Brasil, dos primórdios aos tempos atuais, promovendo a ampliação e qualificação do nível de cultura musical das plateias, através da difusão de programas que venham a compor um painel significativo de parte expressiva da produção musical de nosso país, priorizando aquelas que, por seus valores intrínsecos e qualidade indiscutível, não encontram espaço regular nos meios de comunicação em geral, ausentes, consequentemente, dos processos usuais de posicionamento mercadológico. [...] A realização do projeto Sonora Brasil, em seu sétimo ano de desenvolvimento, representa a concretização dos objetivos socioculturais do SESC, contribuindo para o processo de desenvolvimento pluralista da sociedade, levando a informação musical aos mais distantes pontos do país (CAMPOS, 1998).

Esse projeto é desenvolvido em âmbito nacional e caracterizado por concertos dos grupos participantes nas unidades do SESC em todo o território nacional. Nas ocasiões de suas passagens por Unidades do SESC que dispõem de *Centros de Realizações Musicais* (CRM), os grupos musicais realizam registros fonográficos dos repertórios.

2.1.2 Saraus

Projeto desenvolvido por Sônia Guimarães⁴ no CDRM (Casa Amarela/ Recife-PE). Caracteriza-se pela apresentação de grupos musicais no Teatro Capiba (SESC-Casa Amarela, Recife – PE). O projeto privilegia grupos musicais de perfis semelhantes aos que participam do projeto Sonora Brasil, apesar de contemplar, também, grupos locais que desenvolvem estilos musicais variados, em outras palavras, afins ao universo da música menos veiculada nos meios de difusão de massa.

4. Orientadora responsável por atividades artísticas do CDRM (Casa Amarela).

Enquanto contrapartida às suas respectivas participações no projeto, cada grupo pode registrar 06 (seis) faixas no estúdio do CDRM. O projeto Saraus é executado às segundas-feiras no Teatro Capiba (SESC Casa Amarela) e permite que artistas locais apresentem repertórios variados. A iniciativa, contribui para a formação da capacidade crítica do público, além de favorecer o desenvolvimento do gosto musical no âmbito dos elementos da cultura da região.

2.1.3 Rondó das Artes

Projeto desenvolvido no CDRM do SESC Casa Amarela visando uma maior interação entre as diversas artes. O projeto prevê a apresentação de grupos que lidam com artes cênicas, plásticas e música em espetáculos subdivididos em três partes intercaladas por intervalo de um mês no Teatro Capiba (SESC Casa Amarela) às sextas-feiras.

2.1.4 Cursos de instrumentos e teoria musical

Como parte da iniciativa de difusão da Música Brasileira, são desenvolvidos no CDRM cursos de teoria e prática de canto e instrumentos musicais. No período da pesquisa, estavam ativos cursos de Teoria Musical, Violão, Piano, Percussão e Canto Coral.

2.1.5 Apreciação do acervo

Nas palavras de Sônia Guimarães:

O CDRM de Casa Amarela possui um acervo de CD's e livros raros, distribuídos entre eruditos, música de tradição oral e *jazz*, além de

equipamentos em ambas as salas, que proporcionam um bom aproveitamento das audições e realizações propostas (GUIMARÃES, 2003).

2.1.6 Audições dirigidas

É um Programa de atendimento a grupos específicos “[...] como escolas e instituições diversas (empresas, ONG’s etc.), crianças e adultos para audição comentada e desenvolvimento do conhecimento de elementos da música a partir do acervo existente” (GUIMARÃES, 2003).

2.1.7 Audições livres

Programa de atendimento ao público visando possibilitar acesso livre ao acervo bibliográfico e audiovisual mediante utilização das cabines individuais de audição.

2.2 Centro de Realizações Musicais (CRM)

O Centro de Realizações Musicais (CRM) possibilita processos de produção musical e é fisicamente caracterizado pelo Estúdio de Gravação de Áudio do CDRM. Associado ao Centro de Difusão Musical (CDM), constituem um sistema com a classificação *Centro de Difusão e Realizações Musicais* - (CDRM).

No Centro de Realizações Musicais (CRM) são desenvolvidas as etapas de produção musical⁵ de apoio aos projetos do CDM no aspecto prático de produção de áudio, além do desenvolvimento de projetos e

5. Compreendendo as etapas de Captação, Edição, Mixagem e Masterização de Áudio; apoio técnico para apresentações realizadas no SESC além de Assessoria Técnica de Áudio para projetos desenvolvidos na Instituição.

parcerias que visam, dentro de uma ótica de salvaguarda da identidade cultural, apoiar expressões artísticas que não dispõem dos mecanismos midiáticos para suas respectivas disseminações na sociedade.

Ademais, o CRM presta serviços como Assessoria de Áudio e Tecnologia às demais unidades e departamentos do SESC, promovendo um melhor aproveitamento dos recursos disponíveis e otimizando o desempenho das atividades. Tais projetos, parcerias e serviços são apresentados resumidamente a seguir.

2.2.1 Parceria com o Núcleo de Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Visa a digitalização do acervo do Núcleo de Etnomusicologia da UFPE, mediante masterização de áudio. Em contrapartida, cópias dos arquivos tratados são destinadas ao acervo do CDRM, possibilitando ao público o contato com elementos musicais tradicionais do Brasil.

O material fonográfico, oriundo de pesquisas etnomusicológicas⁶, entrevistas, concertos ou arquivos particulares de interesse desse Núcleo encontra-se em processo de masterização ou remasterização digital e armazenamento em CD em formato “.wav”⁷ (WHITE, 1999).

2.2.2 Assessoria de Áudio e Tecnologia

Funciona no âmbito interno do SESC – PE, como uma espécie de *Suporte Técnico de Áudio e Tecnologia*. Entre os serviços prestados, destacam-se: transferência de mídias; tratamento de áudio digital;

6. Realizadas por pesquisadores do Núcleo de Etnomusicologia da UFPE e departamentos que lidam com cultura interligados a este núcleo.

7. Formato digital em extensão de áudio.

suporte de áudio, vídeo e informática; apresentação do CDRM para grupos escolares com informações sobre o projeto acústico e filosófico do estúdio e do CDRM, salientando detalhes dos equipamentos e procedimentos de gravação; projetos de sonorização de ambientes e manutenção de equipamentos.

2.2.3 Gravação de áudio

O estúdio do CDRM realiza gravações de áudio dos grupos integrantes dos projetos mencionados, além de gravações particulares de grupos que se enquadram na política de trabalho do estúdio. Este fato possibilita a execução e continuidade dos projetos descritos, além do desenvolvimento da área de música no âmbito dos estilos e tradições menos favorecidos pela mídia.

As partes do processo de produção musical são independentes, podendo ser realizadas em diferentes estúdios. Assim, o estúdio do CDRM pode realizar toda ou apenas parte da produção fonográfica, oferecendo os diferentes serviços separadamente. Nas próximas linhas, constam as principais partes desse processo, as quais, pelo fato de representarem, no presente contexto, serviços oferecidos pelo estúdio (CRM) em questão, serão abordadas como tal.

2.2.3.1 Captação de áudio

Processo inicial da produção musical que consiste em captar todo o material musical para posterior mixagem e masterização no processo de pós-produção. No CDRM a mídia utilizada para essa parte do processo de produção musical é a fita ADAT (*Alesis Digital Audio Tape*). A mesma contempla 08 (oito) canais simultâneos com a

possibilidade de uso de dois ou mais gravadores interligados e sincronizados por cabos óticos, ampliando a quantidade de canais para gravação e constituindo um sistema multipista simultâneo. No estúdio em questão, a configuração utilizada é de 02 (dois) gravadores ADAT, constituindo 16 (dezesesseis) canais digitais simultâneos.

2.2.3.2 Mixagem de áudio

O processo de mixagem, no contexto do CDRM, normalmente faz parte da produção musical, dando continuidade à captação de áudio. Nesse caso, apesar de existir a possibilidade de realização de mixagens analógicas, processos digitais são mais frequentes em função de aspectos econômicos, técnicos e mercadológicos.

2.2.3.3 Masterização de áudio

Etapa final do processo de produção musical, no qual, são definidos padrões específicos e comerciais⁸ de amplitude, frequência, limiar de ruído, *fades*, efeitos gerais etc.

2.2.4 Remasterização de áudio

Serviço de masterização de materiais gravados em qualquer tipo de mídia e em estado de pós-mixagem (*stereo*). No CDRM a remasterização é completamente digital, ou seja, não há utilização de equi-

8. Entendendo o emprego do termo *comercial* como parâmetro dos padrões específicos de difusão musical, o qual, apesar de suscetível à variações de acordo com a finalidade da reprodução, apresenta características e limites definidos.

pamentos e/ou procedimentos analógicos no processo, com exceção dos casos nos quais as próprias mídias originais o são (K7, LP etc.).

2.2.5 Transferência de mídia e armazenamento digital

O CDRM oferece, ainda, serviços de transferência de mídia e armazenamento digital em CD. Nesse caso, a transferência de arquivos de áudio de qualquer tipo de mídia para CD é acompanhada de *backup* dos arquivos em DVD quando representam materiais de importância segundo os parâmetros filosóficos do CDRM. Tal processo admite compactação digital em alguns casos.

Análises desenvolvidas

A única coisa possível [...] de definir uma disciplina não é de forma alguma um campo de investigação dado [...] muito menos uma área geográfica ou um período histórico, e sim a especificidade da abordagem que transforma esse campo, essa área, esse período em objeto científico. (LAPLANTINE, 2003, p. 76).

Neste capítulo são expostas questões entendidas como principais e que foram percebidas durante o processo de pesquisa. As mesmas chamam atenção para aspectos e contextos relacionados ao tema central de forma direta e indireta, além de representarem polêmicas sobre influências culturais, extinção cultural, comportamentos, interpretações, etc. Tais questões, inclusive, apresentam as culturas populares como elementos principais, além de relacioná-las ao CDRM em maior ou menor grau.

3.1 Participantes dos projetos do CDRM

– Uma seleção baseada em interpretações

A própria matéria é vista como sendo “objetivamente” sólida, quando, na realidade, ela é pura energia mais densa que outras forma energéticas. (WEIL, 1989, p. 31).

Neste capítulo, a análise inicial volta-se para a política de seleção dos grupos que participam dos projetos do CDRM, com especial atenção aos termos utilizados em materiais de divulgação desse Centro,

os quais, na tentativa de definir ou delimitar os tipos de manifestações culturais dignas de participação nos projetos, frequentemente, acabam empregando termos com acepções imprecisas, caindo em uma nebulosidade literária comum às áreas que se relacionam com a cultura de modo geral.

Tendo por base alguns desses termos oriundos de panfletos e divulgações do SESC, relativos ao trabalho do CDRM, seus objetivos e diretrizes, pode-se perceber uma dificuldade de delimitação do objeto de trabalho. Esse problema é, certamente, de natureza literária. Se analisadas opiniões como as de Canclini (1982) ou Carvalho (1992), percebe-se a facilidade com que alguns termos e expressões relativos à cultura podem apresentar múltiplos significados. Embora os mesmos, de forma oral ou escrita, sejam utilizados na linguagem cotidiana, frequentemente, sem maiores problemas.

Ao analisar a expressão *música de tradição oral* como um dos elementos de trabalho do CDRM, pode-se questionar que parâmetros devem ser empregados, na prática, para definir *tradição* e, mais ainda, será que nesse contexto a expressão *tradição oral* está sendo empregada em substituição ou com o mesmo sentido de *cultura popular* ou *folclore*?

No resumo dos Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, ocorrido entre 21 e 25 de junho de 2004, no Rio de Janeiro, figura um texto de autoria da professora titular da UNIRIO, Martha Tupinambá de Ulhôa sobre a tradição oral, intitulado: “A Tradição Oral na Canção Popular – Os Lundus gravados para a Casa Edison” (ULHÔA, 2004). Nesse trabalho, afirma a autora:

As gravações de fonogramas feitas para a Casa Edison desde 1902 são exemplos preciosos da música de tradição oral no Brasil. Entre elas, pode-se ouvir modinhas, cançonetas, números cômicos, marchas e lundus, gênero bastante popular nas peças de teatro musical então em voga no Rio de Janeiro, as famosas revistas. O lundu (de existência registrada desde finais do século XVIII) aparece em partituras impressas no século XIX e nas gravações mencionadas do início do século XX. Entre as últimas, os lundus cantados por artistas populares, como o palhaço e cantor de circo e teatro Eduardo das Neves (1874-1919), foco desta comunicação. Após um resumo brevíssimo do que se tem estudado sobre o lundu, parte-se para a descrição do “Lundu Gostoso”, gravado entre 1907 e 1912, mencionando algumas de suas características formais, o que será base para uma discussão preliminar sobre a tradição oral na canção brasileira popular (ULHÔA, 2004).

De acordo com a citação acima, o significado da expressão *tradição oral* parece se fundir com o de termos como: *música de época*, *música popular*, *cultura popular*, etc. Mas, será que os elementos de tradição oral da cultura brasileira, tais como hoje se apresentam, realmente representam a cultura do povo?

A própria expressão *cultura popular* sugere um tipo de cultura criada e perpetuada pelo povo, ou seja, algo *do povo*. Entretanto, este termo pode ser interpretado como um estrato social de ordens diversas, ou seja, político (nacionalidade), econômico (classes), cultural (educacional), etc. Em outras palavras:

[...] Da ambiguidade inicial do termo escolhido segue-se uma multiplicação de questões sem respostas: [...] Como diferenciar povo de não povo? Há setores da sociedade que não são povo? O que é, afinal de contas, povo e o que não é? (CARVALHO, 1992, p. 15).

Dessa forma, a cultura deste *povo* é também objeto de delimitação imprecisa. Nesse sentido, a cultura popular parece ser mais complexa do que o significado do termo prenuncia, como descreveu Canclini (1982, p. 42).

Acima de tudo, a cultura popular não pode ser entendida como a “expressão” da personalidade de um povo, à maneira do idealismo, porque tal entidade não existe a priori, metafísica, e sim como um produto da interação das relações sociais. Tampouco a cultura popular é um conjunto de tradições ou de essências ideais, preservadas de modo etéreo: se toda produção cultural surge, como vimos, a partir das condições materiais de vida e nela está arraigada, torna-se ainda mais fácil comprovarmos esta afirmação nas classes populares, onde as canções, as crenças e as festas estão ligadas de modo mais estreito e cotidiano ao trabalho material ao qual se entregam quase todo o tempo. Pelo mesmo motivo, não nos parece útil para explicarmos os processos culturais do povo pensa-los, ao estilo funcionalista, como formas vazias dotadas de um caráter universal, ou de acordo com o estruturalismo, como lógicas mentais, que adotam modalidades particulares em diferentes contextos. [...] As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte de seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica das condições gerais e especificações do trabalho e da vida (CANCLINI, 1982, p. 42).

Sob a ótica de Canclini (1982), a cultura popular não pode ser entendida como expressão da personalidade de um povo, porque os parâmetros que delimitam este termo não são definidos em grau, número, gênero ou condições outras que possam vir a configurar uma unidade padrão. Ou seja, como descreve no trecho apresentado: “[...] tal entidade (povo) não existe a priori” (CANCLINI, 1982,

p. 42) (Grifos meus). Tais ideias condizem com a explicação de Carvalho (1992, p. 19), quando afirma:

Com a hegemonia do paradigma cognitivo e ideacional, o nível não visível, não fenomênico da ação, tornou-se central nas análises de antropólogos, linguistas, psicólogos, etc. As definições de cultura e a constelação de noções análogas também se modificaram. [...] As tipologias elaboradas pelo observador ficaram obsoletas e este trabalho foi substituído pela exegese das tipologias nativas. [...] Tratava-se agora de iluminar como os nativos delimitavam suas próprias categorias, ter acesso a seus próprios critérios de forma. Com isto, conceitos como o de “étnico” e de “nativo”, palavras chaves nas falas dos antropólogos acabaram também sendo reformulados. Finalmente, a própria noção de povo perdeu de certa maneira seu sentido original e sua relevância. [...] o povo não é mais étnico do que as elites, não há maneira de diferenciar povo de não povo com base nas características culturais (CARVALHO, 1992, p. 19).

Da mesma forma, a expressão *cultura de tradição oral* parece se enquadrar nessa situação, impossibilitando uma especificação precisa, digamos, acerca de que *tipo* de material cultural se estaria fazendo referência. É óbvio que poderíamos interpretar a expressão como sendo *toda e qualquer* cultura transmitida por um processo de oralidade, o que não garantiria estarmos lidando especificamente com elementos que representassem toda a tradição cultural do povo ou do Estado, objeto de trabalho do CDRM, mesmo porque estaríamos adentrando outra questão de hermenêutica (GEERTZ, 1978).

O mesmo tipo de imprecisão ocorre quando lidamos com termos semelhantes, como *folclore*. Carvalho (1992, p.14), no mesmo artigo citado anteriormente, analisa esse termo como uma união de duas palavras saxônicas *Folk* e *Lore*, significando *gente e saber*, respectivamente. E desenvolve um pensamento curioso, quando diz:

É interessante analisar esta palavra porque nela já está presente o caráter impreciso que rodeia a percepção inicial da qual falamos. É o folk um segmento da sociedade, um tipo de gente ou se trata de todo e qualquer setor social tendo como limite um certo tipo de comportamento? [...] No uso habitual deste termo folk, até hoje, vemos esta ambivalência: folk é povo, gente comum, plebe, mas, também pode ser um grupo de qualquer extração social quando, devido à ocasião, seu senso de coletividade ou de solidariedade quer ser colocado em relevo, quando sua coesão se torna mais forte (CARVALHO, 1992, p. 14).

Outra expressão passível de análise, em um sentido similar, é o termo *erudito* quando relacionado à música, apesar de constituir uma implicação diversa daquela apresentada anteriormente. Em outras palavras, tendo por base a forma como se costuma empregar o termo *erudito* para composições musicais, principalmente, dos períodos barroco, clássico e romântico, fazendo-se pequenas distinções apenas em casos específicos de repertórios de época, configura-se uma interpretação equivocada da palavra, embora tenha se tornado usual na sociedade ocidental contemporânea. Nesse sentido, é pertinente observar a carga de preconceito imbuída na utilização desse termo desde suas primeiras aplicações, realçando a música europeia, considerada *erudita* ou *refinada*, em detrimento de outras culturas, frequentemente não-europeias e consideradas, à época, inferiores, portanto, desmerecedoras do adjetivo em questão.

Obviamente, o emprego do termo na atualidade com tal interpretação preconceituosa não parece plausível, sobretudo ao considerar o significado histórico associado ao mesmo na maioria de suas utilizações contemporâneas. Apesar disso, seu emprego na língua permanece inalterado, preservando a dúvida em torno das possíveis acepções. Se, por um lado, não apresenta o caráter pejorativo descrito, por outro, sugere uma sombra de preconceito racial e cultural

latente da sociedade, sendo este, consciente ou não. Assim, apesar de ser um termo polêmico, sobretudo, pelo fato de ser perfeitamente substituível, é sólido o bastante para, não mais, cair em desuso.

Dessa forma, o fato assume proporções onde os conceitos estabelecidos por Karl Marx e Friedrich Engels (2000) se aplicam, mesmo de forma indireta, muito adequadamente, ou seja, em uma sociedade com uma classe dominante é necessário, para perpetuação dessa dominação, uma cultura dominante. E assim, pode-se imaginar que para complementar este contexto hierárquico, seria imprescindível uma classe dominada com sua respectiva cultura dominada.

Retornando ao cerne da questão e considerando a política de seleção dos grupos musicais que participam dos projetos do CDRM e as diretrizes que regem o referido Centro, parece impossível determinar que um grupo musical específico pode participar de um projeto enquanto outro não pode, tendo por base, apenas, os textos dos materiais de divulgação, uma vez que não parece sensato admitirmos níveis plausíveis de precisão ou exatidão acerca dos reais significados da expressão *tradição oral* ou do termo *erudito* em música.

Apesar dessa noção em torno da aludida dificuldade linguística parecer lógica e coerente, é importante realçarmos que os parâmetros de classificação dos grupos musicais, como passíveis ou não de participação nos projetos do CDRM, baseiam-se em interpretações das diretrizes da Instituição segundo uma perspectiva de uso cotidiano do termo ou um aparente senso comum linguístico, desprezando, portanto, os sentidos interpretativos aqui suscitados.

Levando-se, portanto, em consideração a problemática das definições utilizadas para expressar elementos culturais populares e em expressa afinidade do autor com o pensamento de Canclini (1982), tais expressões serão tratadas, no âmbito desse trabalho, como *cul-*

turas populares, as quais, serão compreendidas como qualquer forma de expressão cultural oriunda do povo nativo de uma localidade.

3.2 A importância do investimento institucional em culturas populares

Por que importamos tantas coisas mais do que usamos as locais? (MAHMOUD⁹, 2004).

Com base em trabalhos de pesquisadores e pessoas envolvidas com desenvolvimento cultural (ESTENSSORO, 2003; GALEANO, 2010; TELLES, 2007; OLIVEIRA, 2010; LYRA, 2014; MEINTJES, 2003), pode-se perceber que o investimento em cultura na maioria dos países subdesenvolvidos, além de restrito, é voltado para produções artísticas pouco relacionadas com a cultura local, salvo raras exceções.

No Brasil, mais especificamente em Pernambuco - PE, essa prática parece se repetir, apesar dos esforços de poucas instituições e empresas que promovem a salvaguarda de elementos característicos da localidade, a exemplo da Fundação Joaquim Nabuco; do Núcleo de Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e do CDRM do SESC Casa Amarela, embora pareça sensato incluímos nessa lista instituições que, no passado, também contribuíram para a difusão da cultura brasileira em maior ou menor grau, a exemplo da Indústria Fonográfica Rozenblit (SILVA SOBRINHO, 1993).

É importante ressaltarmos que o investimento realizado em localidades economicamente subdesenvolvidas e direcionado para o

9. DJ é promotor de festivais de filmes e música. Debate sobre a mudança de mercados culturais promovido pelo Fórum Cultural Mundial (FCM), em 23 de Julho de 2004. Ver: http://www.viamagia.org/forum/site2004/noticias_0038.php#1

desenvolvimento de culturas hegemônicas existe simultaneamente à uma dependência econômica dessas colônias em relação às suas metrópoles, sejam estas, políticas, culturais, econômicas ou filosóficas. Dessa forma, a arte parece funcionar como uma espécie de mecanismo responsável pela perpetuação desse modelo econômico internacional, já que possibilita a implementação ou perpetuação de hierarquias ou uma espécie de manutenção das relações de poder econômicas internacionais, as quais, são responsáveis diretas por contextos de submissões e/ou preponderâncias políticas entre nações. Submissões, inclusive, precedidas de outras mais cruéis, as ideológico-culturais.

Como exemplo indireto, podemos analisar o discurso de Mahmoud (2004), DJ e promotor de festivais de filmes e música, no debate sobre a mudança de mercados culturais promovido pelo Fórum Cultural Mundial (FCM), em 23 de Julho de 2004. Para ele: “[...] a música em rádio (no rádio) é predominantemente americana [...]” (MAHMOUD, 2004) (Grifos meus), referindo-se à situação do Zanzibar. Na continuação da sua exposição, ele explicita sua opinião sobre o porquê deste fato, quando afirma: “[...] por muitos fatores, um deles é exatamente a pequena contribuição da cultura local em grandes eventos, em rádios, da ‘globalização’ do *rap* e *hip hop*” (MAHMOUD, 2004).

No discurso de Mahmoud (2004), a globalização do *rap* e do *hip hop*, assim como a parca contribuição da cultura local, são compreendidas como fatores responsáveis pela predominância da música americana nas rádios. Entretanto, ele não observa que essa predominância musical já decorre de uma dependência ideológica e cultural da população em relação à uma cultura exterior. Pois, para que seja viável a veiculação de tal tipo de música nas rádios em percentu-

ais mais elevados que estilos locais, é essencial uma grande parte da população interessada neste tipo de programação e, se isso realmente é fato, estão configuradas tanto dependências econômicas quanto ideológico-culturais. Dessa forma, e de maneira geral, as culturas particulares de localidades subdesenvolvidas são menos difundidas que aquelas hegemônicas. Estas últimas, além de gozarem dos mecanismos da mídia para consolidar e/ou fortalecer sua preponderância sobre as anteriores, em termos de disseminação social, parecem existir, basicamente, por razões econômicas, como veremos adiante.

Para reforçar tal teoria, diversos exemplos podem ser encontrados em relatos de autoridades, reforçando a ideia da influência de culturas hegemônicas sobre as locais, a exemplo de palestras promovidas pelo Fórum Cultural Mundial, realizado na Cidade de São Paulo em 2004, como as descritas a seguir:

Vivemos uma época de pasteurização globalizada e de domínio transnacional da indústria do entretenimento. Flagramos culturas locais fragilizadas. A intolerância tem atropelado o diálogo. E há uma carência crônica de políticas públicas que respeitem a criatividade e a diversidade. Hoje, urge despertar os potenciais dos povos, monitorar a situação das artes e da cultura, criar suportes à empresas e resguardar as culturas locais da selvageria do mercado. (SUPLICY, 2004¹⁰).

Um segundo exemplo, apresenta um foco nas questões de mercado, embora ainda sejam admitidas as referidas influências de culturas hegemônicas sobre as tradicionais locais:

10. Marta Suplicy, Prefeita da Cidade de São Paulo em palestra no Fórum Cultural Mundial sob o Título: *São Paulo abraça o Fórum Cultural Mundial*, 2004.

Vivemos num mundo onde as regras estão estabelecidas de uma forma vertical, onde as coisas se movem a partir de regras, padrões e paradigmas estabelecidos por determinados grupos, por determinadas nações, que exercem, sim, uma hegemonia determinante no mundo contemporâneo. [...] As ações que percebemos nas periferias das grandes cidades, não só as culturas tradicionais, que vão perdendo suas características, suas particularidades, mas também a cultura contemporânea, deixam de se movimentar a partir dessa pressão hegemônica, que, sabemos todos, tem uma motivação de mercado, de imposição de produtos tanto culturais como não-culturais, de formas de vivência, de convivência, de vestir, de comer, do mais particular ao mais geral. Melhor dizendo, existe essa imposição. (FRATESCHI, 2004¹¹).

Em um terceiro exemplo, ainda decorrente de palestras ocorridas no Fórum Cultural Mundial de 2004, a análise é direcionada para a influência das culturas no desenvolvimento das nações. Neste caso, as políticas são apontadas como especificamente centradas em três esquemas: escravidão, expropriação de bens e pessoas e colonização.

Faz alguns anos que ouvimos sobre o lugar da cultura no papel do desenvolvimento. Não podemos dizer que a cultura no nosso país é abandonada, temos orçamento, temos artistas, o contexto existe. As políticas, no entanto, são parte de três esquemas: escravidão, expropriação de bens e pessoas e colonização. Desvirtualizaram os seres africanos. [...] Os programas de desenvolvimento só pensam na África com a luta contra a pobreza, mas se esquece (Sic) da cultura africana. Sou contra isso. O rico não vai lutar contra a pobreza, tão pouco os pobres. Somos envolvidos em debates que não nos dizem respeito. Eu vivo num contexto muçulmano, faço prece quando acordo, falo em francês, somos jogados num contexto que não é nosso. Somos um

11. Celso Frateschi, Secretário Municipal de Cultura de São Paulo em palestra no Fórum Cultural Mundial sob o Título: *O Futuro da Cultura no Mundo Não-Hegemônico*, 2004.

povo nômade, mas se as fronteiras estão fechadas, para onde vamos? (SALL, 2004¹²).

Mediante tais exemplos, pode-se concluir que a influência de culturas hegemônicas sobre as tradicionais particulares de localidades subdesenvolvidas parece configurar um fato concreto, o qual, como demonstrado ao longo de todo o trabalho, acaba contribuindo para um processo de extinção de culturas tradicionais em países pobres, tornando-os meros consumidores culturais, ou seja, deixando-os em estado de *dependência cultural*¹³, estado para o qual: “[...] a antropologia americana [...] forjou, em especial, o conceito de aculturação” (LAPLANTINE, 2003, p. 77). Nesse sentido, vale a pena lembrar que o processo de extinção cultural, leva décadas ou séculos para que se complete. Embora seja coerente, também, registrar que o mesmo já encontra-se em estado avançado em diversas localidades de países pobres.

Com base nos exemplos que serão apresentados, poderemos constatar a gravidade desse problema no Nordeste do Brasil, tendo como parâmetro, em primeiro lugar, a matéria principal do caderno de cultura do *Jornal do Commercio*¹⁴ de 06 de janeiro de 2005, a qual, apresenta ao público a situação caótica da cultura pernambucana, quando aborda o Reisado Imperial, dirigido por Geraldo de Almeida (82 anos).

12. Oumar Sall, Promotor de artes na África, autor, jornalista, crítico de música, dança e teatro e representante da Rede Internacional de Coleta de Informações, em palestra no Fórum Cultural Mundial sob o título: *O Papel da Cultura e das Artes em Programas de Desenvolvimento*, 2004.

13. Ver o artigo de Aluísio Alves Filho, Professor do IFCS/ UFRJ e presidente do Conselho Editorial da Revista de Ciência Política [achegas.net](http://www.achegas.net). em http://www.achegas.net/numero/dezenove/aluizio_alves_19.htm.

14. Um dos três principais jornais da Cidade do Recife – PE (Brasil).

Essa manifestação, na época de realização da pesquisa, tinha Sede no bairro da Bomba do Hemetério, como único grupo do gênero em toda a região metropolitana do Recife. Como reforço para a matéria, a historiadora Carmem Lélis (Apud Jornal do Commercio) afirma que “[...] o reisado é uma das mais antigas tradições do país, existindo desde o Brasil Colônia” (LELIS, 2005¹⁵).

Com a continuação da matéria, assinada por Janaína Lima, pode-se perceber o quão próximo do fim se encontra essa tradição cultural na Cidade do Recife-PE:

Cada vez mais raro como a maioria das representações populares, o reisado enfrenta grandes dificuldades para continuar existindo. Faltam incentivos para manter os grupos, que geralmente têm vários participantes e são mantidos quase que unicamente pelos próprios donos dos brinquedos (LIMA, 2005¹⁶).

Reforçando a ideia, Carmem Lélis afirma:

Os grupos que existem no interior (do Estado de Pernambuco) são muito antigos e estão em péssimas condições. O Reisado Imperial de Geraldo de Almeida é o que ainda consegue manter os figurinos em ordem e realizar bonitas apresentações (LELIS, 2005¹⁷) (Grifos meus).

Como se pode perceber, neste caso, essa tradição musical encontra-se em iminência de extinção, considerando que a única pessoa que mantém o reisado em funcionamento, Sr. Geraldo de Almeida, encontra-se com idade avançada e sem recursos para gerir, de forma

15. Matéria veiculada no ‘Caderno C’ do Jornal do Commercio de 06 de janeiro de 2005 sob o título: Reisado Mantém-se Fiel à Tradição Colonial.

16. Janaína Lima, Jornal do Commercio, 06/01/2005.

17. Carmem Lélis, Jornal do Commercio, 06/01/2005.

adequada, o brinquedo em questão. Nesse sentido, é sensato também analisarmos certos fatores causadores dessas circunstâncias socioculturais.

A falta de interesse público nas tradições populares, fato já decorrente da influência da mídia na sociedade, em muitos casos, pode favorecer a diminuição dos investimentos de órgãos públicos na difusão e fomento da cultura tradicional local. Como exemplo, ao se comparar o investimento cultural da Prefeitura da Cidade do Recife em artistas e grupos que dispõem da difusão por mídias de massa com aqueles destinados aos grupos tradicionais da cultura pernambucana, perceberemos que os montantes de investimentos para com os primeiros são maiores e isso se dá por diversas razões.

Para corroborarmos tal argumento, uma análise foi realizada na parte de música da agenda cultural da Cidade, na página da Prefeitura do Recife¹⁸, no dia 07 de janeiro de 2005, na qual, uma programação de *shows*, para o mês em curso, contemplava os seguintes estilos musicais: Maracatu, Ciranda, Coco, Frevo com influência jazzística, MPB, Pop Rock, Samba, Afoxé, Punk Rock, Reggae, além de vários DJs. Nesse sentido, vale destacar alguns aspectos importantes.

Inicialmente, apesar da referida programação cultural contemplar estilos musicais tradicionalmente pernambucanos, esse contexto cultural predominou apenas no início do Século XXI no Estado em questão em função de dois aspectos principais: a ênfase mercadológica nas culturas tradicionais pernambucanas decorrentes da disseminação do *manguebit* (PICH, 2010, p. 269-274) em contexto mundial; e a ocasião dos dois mandatos consecutivos do Partido dos Trabalhadores (PT) na Prefeitura da Cidade do Recife.

18. <http://www.recife.pe.gov.br/agendacultural/>

O movimento musical caracterizado como *manguebit* (PICHI, 2010, p. 269) contemplou ritmos musicais locais, como frevo e maracatu, associando-os ao *rock*. Este fato favoreceu uma difusão mundial desse novo estilo musical e, até certo ponto, ajudou a promover a cultura local, a qual, até a referida época não dispunha de uma disseminação tão representativa nas mídias de massa. O segundo aspecto, foi a implementação de políticas culturais participativas, tratadas como *multiculturais* pela Prefeitura da Cidade do Recife ao longo dos dois mandatos consecutivos do Prefeito João Paulo, eleito pelo Partido dos Trabalhadores (PT) em 2000 e reeleito em 2004¹⁹. Ao longo desse período, foi implementado um viés de investimento público cultural mais democrático, digamos, contribuindo para uma maior visibilidade dos diversos estilos musicais do Estado nas mídias de massa, fato que permitiu a existência de programações culturais nos moldes da mencionada.

Por outro lado, vale destacar que o Reisado Imperial, assim como diversas outras expressões tradicionais da cultura pernambucana, não constavam na referida programação, fato comum antes das mencionadas gestões do PT na Prefeitura da Cidade ou das influências do movimento *mangue beat*, nos termos descritos.

Enquanto segundo exemplo para reforçar a tese da extinção cultural no Nordeste do Brasil, destaco o livro “Cocos, alegria e devoção” (AYALA; AYALA, 2000). No mesmo, é possível encontrar, entre outros casos, o da comunidade de pescadores da Praia da Penha no Estado da Paraíba (João Pessoa – PB). Segundo os autores, “[...] houve interferência de certos elementos na estrutura social e econômica [...] que muito contribuiu para o fim da manifestação [...]”

19. <https://www.recife.pe.gov.br/pr/galeria/pref43.html>

(AYALA, 2000, p. 63) e, ilustrando o grau de seriedade da questão, afirmam os autores:

Durante as visitas que fizemos à Praia da Penha, descobrimos que os cocos, enquanto manifestação, já não existiam, senão, na memória dos moradores mais antigos. Entrevistamos duas pessoas dentre aquelas que foram mais importantes na brincadeira do coco daquele lugar [...]. Ouvimos os relatos dos dois acerca da força e da importância que essa manifestação tinha para aquela comunidade, a contar do extenso calendário em que essa acontecia – quase todas as comemorações festivas dos santos: São João, São Pedro, Sant’Ana, Dia de Reis, Ano Novo e, às vezes, Natal (AYALA, 2000, p. 63-64).

O que deve ser motivo de atenção acentuada, nesse caso, é o fato de a extinção cultural já ter sido consumada, apesar de a manifestação ainda existir na memória dos moradores mais antigos. Além deste fato, e com base na citação anterior, surge uma outra questão: o que pode ter impedido esta manifestação de continuar existindo? No mesmo texto é possível perceber que essa dúvida ocorreu para os autores do livro, possibilitando-os, mediante pesquisa de campo, constatar que:

Os jovens são atraídos pelos modismos veiculados pelos meios de comunicação, que rejeitam os valores já existentes, que levam não só a uma mudança de comportamento, mas também de costumes culturais. Com isso, o coco deixa de contar com a presença dos jovens, o que interrompe o ciclo de trocas de experiências, que asseguraria a existência da manifestação no futuro, como também de imediato passou a sofrer com a competição da mídia enquanto forma de diversão (AYALA, 2000, p. 64).

Outro exemplo da influência da mídia para a extinção de tradições musicais pôde ser observado no Vilarejo de Inhanhum, loca-

lizado a 18 Km do Município de Santa Maria da Boa Vista – PE²⁰, durante a gravação de um documentário para o programa Doc TV da TV Cultura²¹ em 2004.

Na ocasião realizamos uma entrevista²² com *Seu Né* (Sr. Manoel, 75 anos) que tinha participado do *Reis de Palma*, manifestação tradicional na localidade desde o século XIX e substituído pelo atual *reisado* ali encontrado.

Tendo por base as informações decorrentes da conversa, foi possível constatar que o *reisado antigo* era tocado com viola apesar de os mais jovens, como no caso de seu Né, na época de sua juventude, usarem o violão com afinação *paraguassu*²³ para acompanhar a manifestação. Posteriormente, a viola deixou de ser usada e o violão predominou, sendo incorporado ao conjunto instrumental da manifestação com a afinação utilizada na música de concerto, ou seja, com suas cordas afinadas em Mi, Si, Sol, Ré, Lá e Mi, da primeira à sexta cordas.

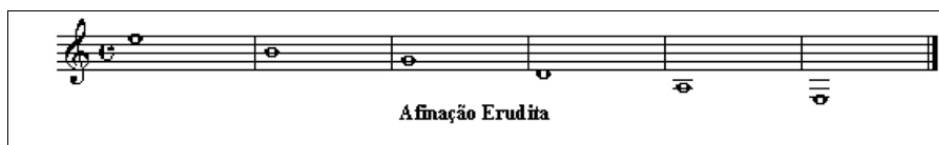


Fig. 01. Afinação de Violão – Música de Concerto ou *erudita*.

20. Município do Estado de Pernambuco – PE distante 599 Km da Capital do Estado (Recife – PE).

21. Mitos e Lendas do Reisado de Inhanhum – PE.

22. Eu estava responsável pela captação do áudio e era acompanhado pelo fotógrafo Heleilson Soares e por Cristina Barbosa, responsável pela pesquisa etnomusicológica.

23. Afinação de violão que, segundo seu Né, se assemelha à afinação da viola, apresentando as notas Si, Sol#, Ré#, Si, Fá# e Dó respectivamente da 1ª à 6ª cordas.

Este fato impossibilitou Seu Né de continuar tocando nessa versão do reisado, uma vez que a afinação que ele usava no violão era a *paraguassu*, segundo ele: Si, Sol#, Ré#, Si, Fá# e Dó, respectivamente da primeira à sexta cordas. Afinação não mais utilizada nas manifestações de reisado, a exemplo do Reisado de Inhanhum contemporâneo.



Fig. 02. Afinação de Violão – Afinação Paraguassu.
Informação Sr. Manoel (Seu Né).

Nas palavras de Seu Né:

[...] é porquê os reisados, antigamente [...] daquelas épocas, [...] é aquele o reisado que existe, porque esse reisado *batuque, reisado de batuque, reis de palma*, ele [...] foi o primeiro que surgiu aqui e era tocado com viola. O meu tio tocava com viola muito bem e foi quem incentivou aquele negócio que foi do antigo e [...] a gente tinha que imitar, (com) o nosso instrumento, o violão, um tipo de viola também. Aí dava certo. E é só esse processo. Só baixar a primeira corda e ele fica, praticamente, *no tom de viola*. [...] Aí pra tocar o reis, esse reis da festa de hoje à noite, nessa afinação, não dá. Porquê (o violão) fica [...] completamente desafinado [...] (Seu Né) (Grifos meus).

A constatação inicial acerca do relato descrito é que a inclusão do violão no reisado, tendo por base uma afinação decorrente da música de concerto europeia, já extinguiu, de certa forma, características originais da manifestação do reisado inicial da localidade em

questão. Nesse sentido, a influência da mídia parece ter relação direta com esse processo ao analisarmos as palavras de Seu Né acerca do interesse dos filhos em relação à prática instrumental, principalmente do violão:

*[...] mas eu tenho uma *filharada aí rapaz, [...] não teve um que quisesse aprender [...]. Ficaram só nessa malandragem, nessas coisa do mundo de hoje, né? E não quiseram aprender! Enquanto minha família, no meu tempo, nós éramos não sei quantos, tudo (todos) mexia (tocava) um pouquinho [...].* (Seu Né) (Grifos meus).*

Na análise desses relatos, é possível comprovarmos a interferência exercida pela mídia em culturas tradicionais, ou seja, as tradições, principalmente musicais, não têm condições de permanecer inalteradas suas características fundamentais frente à pressão da influência cultural imposta pelos processos midiáticos.

Por outro lado, a quantidade de estudos e pesquisas em torno desse tema é grande o bastante para demonstrar a dimensão da questão, não apenas no âmbito da música, mas da cultura de forma geral. Como exemplo, é possível mencionarmos diversas pesquisas e trabalhos desenvolvidos sobre temas semelhantes. Alguns dos quais, são resumidamente descritos a seguir.

Cleomar Felipe Cabral, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), neste sentido, afirma:

*Atualmente, estou desenvolvendo um estudo intitulado *meu tempo, meu lugar: a festa na memória dos antigos moradores de Tambaú*, no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPB. Nesse trabalho busco (re)construir a história cultural e social dessa região, tentando compreender como o passado é lembrado hoje, na visão*

dos moradores e ex-moradores que participavam das brincadeiras populares em Tambaú, enfocando as transformações sofridas pelo bairro e, mais especificamente, como estas transformações afetaram a cultura e a vida dos antigos moradores (CABRAL, 2004²⁴).

Com outro enfoque, mas, ainda, fazendo referência ao tema da influência cultural hegemônica, Osvaldo Meira Trigueiro (Universidade Federal da Paraíba - UFPB) afirma:

O estudo em São José de Espinharas (Cidade localizada a 325 Km de João Pessoa) busca demonstrar como são realizadas as mediações que influenciam na recepção dos telespectadores. Com os avanços tecnológicos, os habitantes estão passando do processo de transmissão oral para o audiovisual sem dominar a leitura escrita. [...] Nos últimos anos, a televisão vem ganhando espaços significativos nas áreas rurais. Sua penetração nos mais longínquos locais da região nordestina – onde as comunidades vivem das experiências dos seus antepassados, dos costumes e das tradições bem marcantes nas práticas culturais, leva essas comunidades a conviver com valores culturais de outra sociedade veiculados pelos *mass mídia*. [...] *Assim como o rádio, nos anos 50, a televisão também está se tornando um importante veículo de informação coletiva ao alcance das populações rurais e das pequenas cidades do interior do Nordeste* (TRIGUEIRO, 1987, p. 1).

No trecho do estudo citado, o autor salienta um aspecto positivo nesta influência cultural (importante veículo de informação coletiva). Contudo, no âmbito da influência cultural, afirma: “[...] leva essas comunidades a conviver com valores culturais de outra sociedade veiculados pelos *mass mídia* [...]” (TRIGUEIRO, 1987).

24. Ver: <http://chip.cchla.ufpb.br/caos/o6-cabral.html>

Vale destacar, neste caso, que exemplos de influências como essas são corriqueiros em sociedades como a nossa, as quais, além de perderem definitivamente elementos caracterizadores de suas identidades culturais, associam tais perdas com supostos desenvolvimentos sociais e, nesse processo, perdem também a capacidade de perceberem que, cada vez mais, tornam-se cópias mal acabadas de sociedades já carentes de suas próprias identidades.

Como último exemplo da variedade de pesquisas sobre questões desse tipo, vale mencionar o livro “Tocadores: Homem, Terra, Música e Cordas” (CORRÊA; MARCHI; SAENGER, 2002).

Nas grandes cidades, a preocupação que norteia o mercado fonográfico está única e diretamente ligada à vendas e sucesso. Mas, basta dar um passo para fora desses holofotes e perceber que, no interior do Brasil, se a produção musical não dispõe de tal estrutura, nem por isso está parada. De forma oral, muitas vezes passando conhecimentos através da própria família, pode-se encontrar gente que mantém viva tradições como folia-de-reis e fandango e que constrói seus próprios instrumentos (CORRÊA; MARCHI; SAENGER, 2002).

Não obstante este quadro em particular, ainda pode-se perceber algum investimento, por parte de empresas e/ou instituições, no desenvolvimento da cultura tradicional local, indo de encontro a essa vertente cultural de mercado e favorecendo algum subsídio de salvaguarda e difusão para as culturas da região, as quais apresentam relação direta com o mundo real e imaginário do nativo em questão. Tendo por base esse investimento, a cultura local, digamos, passa a ser compreendida por este nativo como elemento de valor pelo fato de ser representativa da sua realidade e de sua vida, sendo considerada característica do seu povo e índice de dignidade e respeito, além de distanciar sua sociedade de uma eventual dependência ideológi-

co-cultural e, talvez, minimizar os efeitos de outra, frequentemente mais destrutiva para a sociedade em questão, a político-econômica.

No Estado de Pernambuco, as iniciativas voltadas para o desenvolvimento da cultura, sobretudo no âmbito da música tradicional, são escassas. Nesse sentido, projetos como o CDRM do SESC representam uma iniciativa rara em defesa da cultura local. Esse Centro tem como material de trabalho principal estilos e expressões musicais da cultura brasileira que não dispõem dos mecanismos convencionais da mídia para difusão na sociedade. Assim, a iniciativa configura-se como importante para a cultura e tradição do Estado, além de representar uma unidade de pesquisas e registros musicais, constituindo uma iniciativa de salvaguarda e difusão da cultura brasileira, principalmente, no âmbito dos elementos que representam a tradição oral do país em termos musicais.

É importante salientarmos e convencer-mo-nos da importância dessas iniciativas, sobretudo, quando voltadas para a salvaguarda e difusão do patrimônio imaterial nacional, enquanto elementos principais de identidade do povo e da cultura. Ações nesse sentido são, certamente, coerentes e responsáveis para com a história do país, sobretudo, em função da atenção destinada aos elementos e valores histórico-culturais constituintes de nossa sociedade.

3.3 Música tradicional, interesse contemporâneo

Não obstante os contextos aos quais a música tradicional é submetida cotidianamente, manifestações dessa natureza se desenvolvem no meio urbano e intelectual via livros e publicações científicas e/ou culturais. Contudo, também o fazem através de performances de grupos populares que a executam e perpetuam longe dos centros

urbanos, em ruas, praças, terreiros, festas populares, etc., portanto, distante do convívio do grande público consumidor das mídias de massa, na maioria dos casos. Em parte, isso se deve à uma comunhão de fatores socioculturais e econômicos, apesar de sugerirem indiretamente uma explicação para o fato das influências de culturas importadas sobre as locais se mostrarem mais frequentes e intensas em cidades e centros urbanos.

A difusão do cristianismo no “novo mundo” (GALEANO, 2010, p.18-20); a revolução industrial; práticas econômicas imperialistas implementadas por países ricos (GALEANO, 2010; RIBEIRO, 1995; HOLANDA, 1995) e, desde o século XX, tecnologias de comunicação como o rádio, a televisão e a internet, ao menos em parte, são fatores responsáveis por perdas de características culturais em países não desenvolvidos ou em desenvolvimento, fenômeno diretamente relacionado à globalização na atualidade.

O modelo de implementação do catolicismo nas Américas, propiciou o confronto de culturas indígenas e africanas com a europeia, lançando as primeiras sementes da influência cultural que, em ampla expansão, observamos até hoje (GALEANO, 2010, p.13-14). O imperialismo ideológico-econômico inicialmente europeu e atualmente norte-americano que, sob o pretexto de *levar o desenvolvimento* às colônias em períodos passados e aos países pobres em um contexto mais recente, tratou de expandir seus mercados consumidores, suas fontes de matéria-prima e mão de obra barata, ocasionando submissão econômica e cultural com consequências como a pobreza e a expropriação da dignidade e cultura dos povos (RIBEIRO, 1986; GALEANO, 2010). Finalmente, o desenvolvimento de tecnologias de comunicação²⁵ associadas à políticas de difusão de culturas domi-

25. Inicialmente o rádio e, posteriormente, a televisão e a internet.

nantes parece ter contribuído para a consolidação da situação atual da música tradicional em países pobres, estando o Brasil, incontestavelmente, incluído nesse universo.

Assim, o fato de a música tradicional ser mais conhecida e apreciada no meio intelectual e nos pequenos estratos sociais que desfrutam de um eventual contato direto com esta, parece ser um indício dessa influência cultural hegemônica através de mecanismos midiáticos. Mecanismos estes, capazes de influências sobre a maior parte da população de modo a definir, indiretamente, padrões socioculturais que podem levar uma sociedade à dependência econômica de outra. Com essa prática, a cultura local passa a ser menos difundida e/ou esquecida (AYALA, 2000), chegando ao ponto de apenas alguns estratos sociais terem acesso, conhecimento e interesse nessas manifestações.

Não por acaso, desde meados do século passado a pesquisa científica voltada para elementos culturais e étnicos tem aumentado significativamente. No século XX, acompanhamos o desenvolvimento da antropologia e da etnomusicologia como disciplinas que lidam com esse universo até então inexplorado sistematicamente (MERRIAM, 1964, p. 4-5). Em outras palavras, “[...] podemos considerar que a antropologia entrou em sua maturidade, [...] período que cobre mais de meio século (1930 – 1986)” (LAPLANTINE, 2003, p. 75). Simultaneamente, podemos perceber que muito das culturas populares se perdeu e está se perdendo com a transformação das sociedades acelerada pela consequente padronização cultural característica do capitalismo e do processo de globalização.

Um exemplo concreto dessa influência foi relatado pela Sra. Célia Maria de Oliveira Correia, conhecida como *Célia do Coco*, em entrevista realizada no estúdio do CDRM, em outubro de 2004. Na ocasião, ela mencionou: “[...] o coco que eu brinco hoje, já não é o que

brincava antes [...]” (CORREIA, 2004), enfocando as mudanças que ocorreram desde o tempo de seu pai. Segundo ela “[...] hoje em dia, o povo não tem respeito [...]” (CORREIA, 2004), referindo-se às letras dos cocos atuais. Além dessa questão, ela leva o foco da entrevista para as mudanças ocorridas na formação instrumental, afirmando que a inclusão de outros instrumentos como as congas, tornaram o coco semelhante à macumba, além de reclamar das mudanças feitas pelo produtor em sua música, na ocasião da gravação de seu CD, no estúdio do CDRM:

O coco mesmo, na minha época era o zabumba²⁶ e o ganzá. O pandeiro botaram agora há pouco, eu já mocinha! (...) Hoje em dia, botam conga, alfaia, (...) terminam mudando o ritmo do coco (...) e eu não gosto não! [...] Um dia eu ainda hei de gravar (...) como seja (Sic.) um coco mesmo! Agora mesmo eu ‘tava’ (estava) dizendo, mas tem um (coco) aqui (no repertório), que Beto²⁷ vai botar as congas! (CORREIA, 2004) (Grifos meus).

E, quando se referiu às rádios e emissoras de TV, mencionou:

[...] eu botei dois CDs e não vejo tocar um! [...] muita gente procura saber o que é coco? Como (em certa ocasião) eu estava com Lia²⁸ ali em Itamaracá e (alguém) perguntou: o que é coco? Eu digo: “coco é o zabumba tocando, a gente cantando e o povo dançando! (CORREIA, 2004) (Grifos meus).

26. Referindo-se à alfaia feita do “bojo da macaíba”, com o próprio “suspiro” (orifício) do tronco e cordas tradicionais.

27. Produtor dos CD´s de Célia do Coco.

28. Lia de Itamaracá é uma coquista conhecida no Estado e reside na Ilha de Itamaracá –PE.

No livro “Arte Primitiva em Centros Civilizados” (PRICE, 2000), a autora chama a atenção para essa questão, além de sugerir um enfoque novo:

Com a contínua homogeneização dos modos de vida em todo o mundo, cada vez mais os membros das nações dominantes simplesmente agarram-se firmemente ao seu próprio modo, mesmo quando vivem grandes oportunidades (através da mídia e das viagens) de conhecer e de se deixar influenciar por outras culturas (PRICE, 2000, p. 26).

Partindo dessa noção, pode-se pensar na questão das mudanças culturais até mesmo em um processo de produção musical. Para o produtor é interessante e, talvez, imprescindível que o material se apresente sob um formato apropriado para o mercado, garantindo uma maior aceitação, considerando que o lucro está diretamente relacionado à difusão do produto. Entretanto, para isso, muitos impõem regras para produzir o material e, em função de necessidades, o compositor acaba aceitando modificações em sua música, chegando a descaracterizá-la, em alguns casos, por completo.

Dialeticamente, se ao final do século XX os processos de globalização deram início a uma cultura cada vez mais homogênea em todo o planeta, por outro, o interesse do homem em conhecer as origens e o desenvolvimento das culturas tradicionais particulares pareceu aumentar significativamente. Infelizmente, o processo de extinção de tradições já é perceptível em diversas áreas do globo.

3.4 Produção musical de cultura tradicional

O estúdio do CDRM é utilizado para desenvolvimento dos projetos culturais do SESC, além de produzir trabalhos relacionados à cultura musical brasileira elaborados por grupos, companhias, bandas, etc. Entretanto, em relação às gravações nele realizadas, vários aspectos constituem objetos de análise importantes nessa pesquisa.

O primeiro é a natureza do trabalho desenvolvido. Como é perceptível, no Estado de Pernambuco, uma raridade de iniciativas no âmbito da produção musical de culturas tradicionais, pode-se considerar o CDRM e a Unidade Móvel de Gravação de Áudio do Núcleo de Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como principais exemplos. Outras iniciativas representam produções independentes que, geralmente, visam lucro sobre o material gravado, favorecendo mudanças na estrutura e nos contextos musicais, estéticos e culturais da tradição em questão, apesar de não constituir uma regra.

Como iniciativa mais abrangente, embora indireta, pode-se considerar igualmente importante para a salvaguarda de tradições musicais o Sistema de Incentivo à Cultura do Governo do Estado de Pernambuco, apesar dos empecilhos burocráticos inerentes ao mesmo e da inexistência de garantias no sentido de um eventual benefício real para qualquer manifestação de tradição oral.

Vale salientar, entretanto, que a contribuição do estúdio do CDRM para o mercado de produção musical de cultura tradicional em Pernambuco mostra-se importante, sobretudo, em função de sua atuação permanente. Neste sentido, casos como os da Unidade Móvel de Gravação do Núcleo de Etnomusicologia da Universidade

Federal de Pernambuco (UFPE), por exemplo, não apresentam essa característica. Além disso, nos casos de estúdios particulares, é sensato considerarmos que, embora possam contribuir com a cultura de tradição oral do Estado, indiretamente, não são específicos para tal finalidade. Nesse sentido, o que é válido destacar e parece caracterizar o Estado de Pernambuco, é o pequeno percentual de estúdios direcionados para gravação de elementos das culturas populares e da tradição local em contraposição ao montante de iniciativas voltadas para estilos musicais comerciais. Em outras palavras, o fator econômico parece, mais uma vez, apresentar-se como determinante.

Se, por um lado, a maior parte dos estúdios comerciais do Recife parece se mostrar disponível para a gravação de qualquer tipo de música, inclusive a tradicional local, por outro, raríssimos grupos que lidam com este tipo de manifestação dispõem de condições financeiras para a produção musical de sua arte. Nesse contexto, as culturas populares tendem a se enfraquecer diante da força da propaganda que enfatiza, principalmente, materiais com maiores probabilidades de lucros, os quais, na maioria das vezes, apresentam pouca ou nenhuma semelhança com a cultura brasileira, fundamentalmente.

3.5 Comportamento e significado de tradições

Um fato social é normal para um tipo social determinado, considerado numa fase determinada de seu desenvolvimento, quando se produz na média das sociedades dessa espécie, consideradas na fase correspondente de sua evolução. (DURKHEIM, 2007, p. 65).

No âmbito da música tradicional de uma sociedade qualquer, a separação entre aspectos musicais e aqueles de outras ordens, é uma ideia absurda. Aspectos como a religião, a dança, o trabalho etc., são

partes essenciais e indissociáveis dessas manifestações culturais. Contudo, na ocasião de uma gravação de áudio, alguns procedimentos técnicos exigem que os músicos concentrem-se nos aspectos musicais, unicamente, fato que tende a proporcionar um distanciamento entre os diversos aspectos que compõem a manifestação em questão.

Durante a pesquisa realizada no CDRM constatou-se que alguns costumes parecem ser comuns entre aqueles que protagonizam as culturas populares tradicionais quando em processos de gravação. Além disso, percebeu-se também que o significado dessas tradições para quem as perpetua difere, em alguns aspectos, daquele que a maioria da sociedade brasileira, ou mesmo a ocidental, elabora sobre as mesmas.

Na análise desse tópico, vale destacarmos inicialmente que gravar ou produzir cultura popular ou de tradição oral em estúdio, definitivamente, não é a opção mais indicada se o objetivo é retratar a música como a apreciamos em seu contexto característico. No entanto, a experiência nesse sentido demonstrou que é possível a elaboração de produções musicais consideravelmente representativas da tradição em questão, segundo as próprias concepções culturais de nativos ou *insiders* da cultura em pauta, ao garantirmos a manutenção dos elementos essenciais que a constituem e caracterizam. Alguns desses aspectos são analisados a seguir.

Inicialmente, cabe analisarmos a questão da dança, enquanto comportamento indissociável da música tradicional cantada e tocada na Região²⁹ como fonte ocasional de problemas técnicos durante os processos de captação (gravação). Esse aspecto é, talvez, o mais difícil de lidar quando se tenta captar sons³⁰ de maneira uniforme, já

29. Região Nordeste do Brasil.

30. Principalmente as vozes.

que, no caso de microfones direcionais, é necessário um alinhamento constante do eixo de captação³¹ entre o microfone e a voz, associado à conservação de uma mesma distância entre o dispositivo e o cantor ao longo da performance. Assim, cada vez que o(a) cantor(a) se move retirando sua voz do eixo de captação do microfone ou distanciando-se e aproximando-se do dispositivo, uma impressão de diminuição e aumento da intensidade da voz é registrada no fonograma. Quando essas variações de dinâmica ficam perceptíveis, torna-se necessário regravar o material ou utilizar meios digitais de correção de áudio, os quais podem favorecer uma diminuição da similaridade do produto em relação à sonoridade característica da música.

É certo que o uso de processadores de dinâmica pode ajudar na correção de variações de amplitudes indesejadas no material gravado. Contudo, eventuais processamentos do material fonográfico (frequência, amplitude ou efeitos), podem representar influências impróprias sobre a música gravada, principalmente, quando promovidas por agentes e/ou elementos externos à cultura em questão (*outsiders*). Tais influências, conseqüentemente, podem produzir resultados fonográficos pouco representativos em relação às características da manifestação cultural em questão. Nesse sentido, pesquisas adicionais realizados pelo autor sobre a mesma temática (SONODA, 2008; 2010) sugerem que a redução de influências técnicas e/ou culturais no processo de produção musical pode favorecer materiais mais adequados para representação da cultura musical específica, sobretudo, em função de interferências menores em concepções, parâmetros e paradigmas característicos da cultura nativa.

31. Direcionamento do microfone para a fonte sonora e/ou vice versa.

Outro aspecto decorrente da dança são os sons dos passos que, por vezes, passam a ser gravados juntamente com a voz, sobretudo em estúdios com piso de madeira. Neste sentido, cabe salientar que não é raro o desconhecimento ou falta de costume, por parte de membros de manifestações culturais populares, em relação aos processos fonográficos básicos. Dessa forma, comportamentos como cantar no eixo de captação do microfone ou cantar sem dançar, parecem de difícil adequação em ocasiões de gravações em estúdios. Dessa forma, ao menos nesse tipo de contexto de produção, a dança parecer ser a principal fonte de problemas.

Por outro lado, a possibilidade dos participantes cantarem sem dançar é praticamente remota em gravações de grupos tradicionais da cultura brasileira, o que poderia acarretar uma performance infiel em relação aos parâmetros acústicos originais da tradição. Assim, percebe-se que a separação entre a música e a dança de manifestações musicais populares é grave o bastante para descaracterizá-la, o que podemos constatar nas palavras de *Dona Célia do Coco* ao responder um questionamento em torno do significado do estilo musical que trabalha: “[...] coco é o zabumba tocando, a gente cantando e o povo dançando!” (CORREIA, 2004). Tais palavras resumem o real significado, para ela, da tradição musical do coco de roda, em contraposição à ideia de que o coco é um estilo musical ou uma dança, isoladamente.

Um segundo aspecto de dificuldade em um processo de gravação é a separação da parte religiosa ou contexto social de sua respectiva parte musical, o que também pode dificultar uma atuação técnica adequada para registros sonoros representativos dos respectivos contextos musicais. Cabe lembrar, mais uma vez, que a separação de tais elementos da manifestação, por si só, já configura uma descaracterização da cultura em questão. Portanto, ao considerar tais

possibilidades de interferências, opções de registros sonoros realizados nos contextos característicos dessas tradições e com interferência mínima na forma de apresentação parecem procedimentos mais sensatos. Por outro lado, em produções desse tipo em estúdios, já são esperadas pequenas diferenças em relação aos parâmetros musicais característicos das tradições.

Nos casos de produções em estúdios, não é raro observarmos, entre grupos de maracatu, candomblé ou música cristã, gritos de “axé” (BRAGA, 1998); reverências, como beijar um pequeno crucifixo usado como colar ou, ainda, o *signal da cruz*³² para conseguirem gravar uma música que estão errando e, conseqüentemente, repetindo diversas vezes; tocarem determinado trecho com mais entusiasmo, ou ainda, em inícios das gravações como uma espécie de bênção. Aliás, cabe mencionar que orações em inícios de processos de gravação são comuns em diversos outros contextos culturais. Para tais indivíduos, a espiritualidade é algo inerente à expressão musical. Consideração, inclusive, constante em diversos exemplos encontrados nos três tomos das “Danças Dramáticas do Brasil” (ANDRADE, 1982), sobre as quais, afirma Andrade:

[...] Todas são de fundo religioso. Ou melhor dizendo: o tema, o assunto de cada bailado é conjuntamente profano e religioso, nisso de representar ao mesmo tempo um fator prático, imediatamente condicionado a uma transfiguração religiosa (ANDRADE, 1982, p. 24).

E, ao voltar o assunto para as representações inerentes às mesmas, considera que “[...] os Maracatus atuais parecem representar

32. Gesto com a mão, onde se toca, consecutivamente, a frente, o peito, o ombro esquerdo e o ombro direito.

o que foram lá os Congos primitivos. Porém, [...] sempre aludem à práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade” (ANDRADE, 1982, p. 17).

Neste sentido, essas e outras expressões culturais e/ou demonstrações de crenças indissociáveis de manifestações sonoras são indícios diretos das variadas formas de compreensão daquilo que consideramos música na cultura ocidental. Nesse sentido, apesar de nossa restrita consideração em relação à noção de *música* só contemplar manifestações acústicas, cada povo ou grupo social utiliza suas representações sonoras de formas variadas e as associa a diferentes elementos culturais de suas respectivas culturas, segundo seus próprios parâmetros metafísicos ou holísticos.

Em perspectiva similar, é possível encontrarmos situações onde um determinado tipo de música não é compreendido como tal por outras culturas ou se analisada em contexto diverso do seu característico, devido aos diferentes parâmetros sociais acerca daquilo que pode, ou não, ser considerado *arte* e, mais especificamente, *música*.

Em meados de 2004, durante as gravações de um grupo musical com um repertório parecido com uma sonoplastia de filme ou teatro, onde misturavam ruídos diversos, sons de animais e gritos com sons dispersos de instrumentos musicais, um técnico de som que me acompanhava no processo de gravação indagou: “[...] Onde eles pensam que vão com isto?” referindo-se à música produzida pelo grupo e insinuando que a referida representação não poderia ser considerada *música*.

Outro exemplo, é o caso de culturas estranhas entre si, nas quais diferentes valores socioculturais impossibilitam o reconhecimento de expressões sonoras como *música* ou proporcionam interpretações preconceituosas sobre os mesmos. Nesse sentido, cabe citar um

relato descrito no artigo “A Coerência do Estilo Social e da Criação Musical entre os Aimará no Sul do Peru” (TURINO, 1989), publicado no periódico *Ethnomusicology*:

Em Conima, a performance musical é uma atividade grupal [...]. Os homens raramente tocam música sozinhos em ambiente privado, mesmo para fins de prática. De fato, os conimeños viam minha prática musical privada como um comportamento estranho e que nunca realmente entenderam (TURINO, 1989, p. 59).

Se, sob nossos parâmetros acerca do conceito de música, parece estranho não admitirmos uma performance musical individual, para os Aimará de Conima é igualmente curioso o fato de se tocar um instrumento musical sozinho.

Diante de tantas divergências culturais, chamo a atenção para o ponto de vista apresentado por John Blacking em seu livro “*How Musical is man?*” (BLACKING, 1973), quando transfere a questão para um âmbito mais geral:

[...] Mais importante que qualquer arbitraria divisão etnocêntrica entre música e música étnica ou entre música artística e folclórica, são as distinções que diferentes culturas e grupos sociais fazem entre música e não música (BLACKING, 1973, p. 3-4) (Tradução minha).

Na análise do ponto levantado por Blacking, verificável entre diferentes culturas e aceito em âmbitos antropológicos e etnomusicológicos, sobretudo, por tais disciplinas entenderem como válidas diferentes concepções, inclusive contrapostas, sobre um mesmo contexto, a divisão entre *música* e *não-música* parece ser apenas aparente, apesar de ter sido considerada mais importante na citação em questão. Se, em um primeiro momento, um indivíduo de uma

cultura A considera *não-música* um determinado esquema sonoro de uma cultura B, este mesmo indivíduo poderia vir a entendê-la como tal, caso se submetesse a uma convivência mais frequente na cultura em questão. Nesse sentido, Sri Aurobindo faz uso de uma explicação análoga ao tratar da consciência cósmica (WEIL, 1924):

As pessoas que vivem intensamente a realidade da consciência cósmica tem uma tendência a negar a nossa realidade quotidiana, mas [...] progressivamente [...] passam a aprender a viver e a experimentar os dois planos como sendo uma só realidade, pois a divisão [...] é apenas aparente (AUROBINDO Apud WEIL, 1924, p. 81).

Apesar da análise considerar uma condição prévia (convivência mais frequente na cultura em questão), não deixa de abranger aspecto importante e inusitado do problema, pois considera não mais a ótica de uma ou outra sociedade em relação a um tipo de estrutura sonora, mas um terceiro ponto de vista com parâmetros de análise comuns aos dois primeiros, o qual, permite a compreensão do referido esquema sonoro como *música*, segundo preceitos da cultura B, embora já tenha maturidade suficiente para compreender a lógica da primeira sociedade em não admitir tal classificação.

O tópico levantado em todo este capítulo e que ressurge no trecho acima com ênfase na ótica das diferentes culturas sobre o que pode ou não ser considerado *música*, nos remete à questão da necessidade de uma especialização (em aspectos culturais) dos profissionais que lidam com gravações de tradições culturais. Tal aspecto, aliás, parece ser um dos pontos que diferenciam os estúdios fonográficos destinados à gravações de tradições culturais daqueles voltados para o mercado musical comercial, fundamentalmente.

Outra questão passível de análise nesse contexto é a dificuldade de realização de uma performance de música tradicional nos moldes idênticos aos originalmente conhecidos quando em ocasiões de ambientes estranhos e/ou condições sociais diversas daquelas características da tradição em questão. Isso, na maioria dos casos, parece complicado se o objetivo é manter as características essenciais da manifestação, fator imprescindível em um processo de registro etnográfico.

Em produções de estúdio com parâmetros distantes daqueles que caracterizam produções etnográficas, a variação rítmica parece perder a naturalidade e liberdade, sobretudo, quando a métrica e outros elementos estéticos das manifestações precisam ser definidos em virtude da gravação, como *quantidade de repetições e refrãos; nível de amplitude ideal para a captação; repetições de partes; parâmetros de afinação* etc. Tais aspectos, nesse caso, representam preocupações adicionais para os músicos que, naturalmente, não estão acostumados com tais convenções ou definições estéticas, por vezes, inexistentes em sua cultura.

Outro fator que prejudica gravações de materiais tradicionais é a ausência da tecnologia na vida da maioria dos indivíduos, ocasionando atitudes inusitadas. Embora este ponto não seja passível de mudanças por parte de músicos e/ou membros do grupo musical em questão, é perfeitamente possível do ponto de vista de quem faz o registro.

Durante uma gravação de campo no município de Pombal – PB em 2004, após posicionar os microfones direcionando-os para os respectivos pontos (voz, gaita e zabumba), sinalizei para os músicos, indicando que podiam iniciar a música. Ao concentrar-me nos indicadores dos equipamentos e na sonoridade do *headphone* para o monitoramento da performance, percebendo algo consideravelmente diferente daquilo que estava esperando, voltei a atenção para

os músicos e percebi que haviam trocado de instrumentos antes de começar a tocar, fato que inutilizou todo o trabalho de posicionamento dos microfones.

Nesse caso, é possível constatar que, para indivíduos de grupos tradicionais, assim como culturas específicas, a ideia de se fazer música desconsiderando aspectos sincrético-religiosos, cênicos, filosóficos, etc., os quais, constituem uma herança cultural associada historicamente às suas manifestações, parece algo inconcebível. Em outras palavras, considerar *batuque*, apenas música de um ritual de candomblé (BRAGA, 1998), por exemplo, pode ser ato tão falho quanto classificar o *coco* apenas uma dança.

3.6 Experiências de campo

Rebola a bola, você diz que dá, que dá. Você diz que dá na bola, na bola você não dá. (Cancioneiro Popular Nordestino).

Durante o trabalho de pesquisa, algumas experiências vividas em campo foram relevantes para o resultado alcançado e, portanto, merecem ser abordadas. As mesmas relacionam-se com gravações e situações ocorridas no estúdio do CDRM, em cidades dos Estados de Pernambuco – PE e da Paraíba – PB e em estúdios particulares.

3.6.1 Coco de Dona Olga (Igarassu – PE)

Em visita ao coco de Dona Olga no município de Igarassu – PE, durante o período junino de 2003, Márcia Sena³³ havia levado um

33. Márcia Sena também desenvolvia pesquisa de Pós-Graduação na mesma época.

gravador portátil para registrar o áudio do evento e, como minha presença era apenas para observar a manifestação, tive a ideia de escrever as partituras das melodias cantadas em uma folha de caderno comum, já que cada coco era repetido diversas vezes, possibilitando-me desenhar as pautas e ter uma percepção musical aproximada da melodia de cada canção.

Inicialmente, percebi o primeiro problema (problema meu!). Em cada repetição, surgiam divisões rítmicas diferentes (variações do mesmo tema). Evidentemente, era impossível escrever todas aquelas variações no espaço de tempo entre uma e outra. Portanto, optei por escrever apenas a melodia do tema inicial e a primeira resposta ao coco, cantada pelo povo que dançava e assistia. Nesse momento, surgiu um segundo problema (outro problema meu!). Ao tentar registrar as letras dos cocos escritos, percebi a dificuldade de compreensão da pronúncia dos cantores. Contudo, Márcia, já acostumada com o coco em questão, me auxiliou recitando pacientemente cada letra, antes do início da próxima música.

Depois de algumas melodias (cocos) cantadas e, conseqüentemente, escritas, consegui perceber uma grande semelhança melódica e de altura musical (tonalidade) naquele repertório. Entretanto, a clara fusão de culturas diferentes era o que mais me chamava a atenção, fazendo-me pensar em quando e como essas expressões da cultura popular tiveram início. O instrumental era nitidamente de origem ou influência africana (ganzá, pandeiro e zabumba ou gemedor). Mas, algumas melodias eram pentatônicas³⁴ e, como escreveu Mário de Andrade, a ideia de pergunta e resposta é característica da Missa Católica (ANDRADE, 1982). Assim, com mais dúvidas que

34. Derivadas de uma escala musical composta por cinco notas ou sons.

certezas, permaneci tentando usar um conjunto de códigos europeus para escrever uma música brasileira, com características africanas e dança, provavelmente, nascida nas senzalas com possíveis influências indígenas.

Em pouco tempo o coco reuniu uma multidão que permaneceu até o final, na manhã do dia seguinte, fato que me levou a pensar nos fatores que se contrapunham àquela cultura, impedindo-a de ser largamente conhecida e apreciada pela maioria da sociedade, inclusive com difusão na mídia como tradição cultural brasileira, já que, claramente, o Coco de Dona Olga era exuberante em suas características culturais, musicais, étnicas, além de ter uma energia que a todos envolvia com o desenrolar de temas satíricos, políticos, populares e de ordens completamente inesperadas, sugerindo ser esta uma representação artístico-cultural sem igual, embora desconhecida do grande público.

Acredito que o problema decorre de acontecimentos histórico-políticos internacionais que se perpetuam ainda hoje por interesses culturais e econômicos contemporâneos de mercado, os quais, relacionam-se em maior ou menor grau com o mercado fonográfico e as mídias de massa, nos termos aqui discutidos.

Em outras palavras, as injustiças históricas decorrentes de relações internacionais comprometidas com projetos de subordinação política, cultural e, principalmente, econômica de países pobres da América Latina, África e Ásia, desde o advento da expansão marítima europeia (GALEANO, 1971; RIBEIRO, 1995), não apenas proporcionaram as disparidades econômicas da contemporaneidade, representadas aqui pela polaridade entre países ricos, desenvolvidos, exploradores e hegemônicos contrapostos àqueles pobres, não-desenvolvidos, explorados e subalternos, mas produziram também

diferenças entre culturas hegemônicas e tradicionais, configurando outra polarização, na qual, as primeiras podem dispor dos privilégios de difusão midiática em função de suas similaridades estéticas e culturais para com as culturas de países economicamente dominantes, enquanto as últimas são privadas do mesmo direito por não ostentarem tais características. Vale destacar, no entanto, que tais polaridades só existem e se perpetuam em função de finalidades econômicas indiretas, além de ocorrerem, como já destacado anteriormente, após o processo de dominação cultural de boa parte da sociedade já estar consumado, garantindo uma opinião pública favorável à disseminação da cultura hegemônica em questão.

De volta ao cerne da questão, guardo na memória felizes recordações do Coko de Dona Olga como lembranças, quase em alto relevo, de uma manifestação popular colorida, alegre e de sonoridade inevitavelmente envolvente. Certamente, essa seria uma boa definição para o que chamamos *música*.

3.6.2 Reisado de Palmas

(Inhanhum – Santa Maria da Boa Vista – PE)

Na ocasião da gravação do Reisado de Inhanhum³⁵, vários acontecimentos me marcaram profundamente. Inicialmente, a história de Seu Né como algo inquietante para quem ainda não tinha presenciado um artista (músico) excluído de sua própria cultura (Reisado) por descendentes que não mais *falavam sua língua* em termos musicais (Afinação Paraguassu).

35. Distrito do Município de Santa Maria da Boa Vista (Pernambuco – PE).

Em segundo plano, a consciência dos integrantes de tradições musicais como o reisado, a novena, o batuque, etc. em relação à importância e valor cultural dessas manifestações para a sociedade brasileira. Tais integrantes esperam poder contribuir para a salvaguarda e continuidade desses elementos, mas sabem que as forças que se opõem a esse objetivo são, frequentemente, mais fortes que seus esforços, como evidenciado em seus discursos.

Na semana em que estive realizando as gravações em Inhanhum - PE, frequentemente podia-se escutar frases do tipo: *é que os jovens não se interessam por isso* (batuque, reisado, etc.), *só quando vocês da cidade (Capital) vêm fazer um filme!* Ou quando questionados sobre o que pensavam ou esperavam do futuro dessas manifestações, diziam: *os jovens só querem saber dessas músicas de rádio, de clube, etc.* Só então associei os fatos e passei a perceber que tais brincados eram, quase totalmente, organizados e executados por adultos, ou seja, a presença de crianças e jovens era mínima. Fato que, além de coincidir com as constatações dos ilustres Professores Ignez e Marcos Ayala (2000), já citados neste trabalho, terminou por me deixar igualmente desanimado em relação ao futuro dessas tradições.

Nesse sentido, talvez seja sensato considerar que apesar do desenvolvimento urbano e das tecnologias de comunicação (TV, rádio, *web*, etc.) terem contribuição preponderante na influência entre culturas, os intuitos político-econômicos que subsidiam as culturas hegemônicas são os principais responsáveis por tais contextos.

3.6.3 Congos e Pontões (Pombal – PB)

Durante uma das gravações do projeto *Responde a Roda Outra Vez*³⁶, na ocasião de uma visita ao município de Pombal - PB para gravação de manifestações tradicionais da localidade, as quais foram registradas inicialmente pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, idealizada por Mário de Andrade, tive algumas surpresas.

Inicialmente a presença, em grande quantidade, de crianças e jovens, algo raro entre as tradições musicais de meu conhecimento até então. Além desse fato, a importância da dança na constituição dessas culturas parece, por vezes, proporcionar longos trechos de música sem a participação das vozes, sobretudo, quando passam a executar evoluções ou passos coletivos. Dessa forma, para aqueles que desconhecem tais manifestações e as aprecia apenas pela audição do áudio gravado, certamente não têm a real dimensão da beleza envolvida.

Outra surpresa foi a conclusão de que a tecnologia, para muitos daqueles participantes, provavelmente agricultores em sua maioria, ainda parece uma realidade distante, apesar do desenvolvimento tecnológico atual da sociedade ocidental. Algo como se duas sociedades contemporâneas coexistissem em níveis de desenvolvimento tecnológico bem diferentes.

Tal aspecto, inclusive, me fez pensar que contextos desse tipo podem ter contribuído, no passado, para a aceitação de conceitos antropológicos evolucionistas como o esquema de Morgan, definido no livro *Ancient Society* (1877), segundo o qual, as sociedades humanas

36. Projeto de autoria do professor Carlos Sandroni objetivando refazer o trajeto de Pernambuco e da Paraíba percorrido pela Missão de Pesquisas Folclóricas organizada por Mário de Andrade em 1938.

em seu curso de desenvolvimento passariam, invariavelmente, dos estágios de uma suposta *selvageria*, para aqueles de *barbárie*, até chegar à *civilização* (MARCONI; PRESOTTO, 2017, p. 246; CASTRO, 2005, p. 41-65).

3.6.4 Dona Senhorinha Freire (Jaboatão dos Guararapes – PE)

Em uma das gravações do projeto *Responde a Roda Outra Vez* (2004), fomos ao município de Jaboatão dos Guararapes – PE para proceder com a gravação de músicas cantadas por senhoras que participaram das gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938, embora eu não tivesse conhecimento disso na ocasião.

Inicialmente, ficou evidente que as lembranças daquelas senhoras em relação às canções de 1938 eram parcas. No entanto, mediante ajuda do Professor Carlos Sandroni, elas foram lembrando. Na ocasião, fiquei sem entender o motivo das perguntas que o professor fazia “[...] e *aquela música, gravada em tal circunstância?*”, só depois concluí que Dona Senhorinha tinha participado das gravações da Missão de 1938 e, portanto, era uma das poucas pessoas que conseguiram participar das duas gravações separadas por mais de meio século (1938 – 2004). Apesar do tempo, ela ainda se encontrava em condições de demonstrar a música que cantou quando tinha apenas 20 anos de idade em 1938, presenteando-nos com uma rara ocasião de registro de campo de duas versões da mesma música, executadas por um mesmo indivíduo com separação por um intervalo de tempo dessa magnitude.

Após perceber a importância do registro que acabáramos de fazer, fiquei feliz pelo fato daquelas canções terem se perpetuado até nossos dias, mesmo consciente de que, dificilmente, sobreviverão ao

século seguinte por intermédio de algum descendente daquelas ilustres senhoras.

3.6.5 Orquestra Sinfônica do Recife e Coral Canto da Boca (Teatro da UFPE/Recife – PE)

Em certa ocasião, fui convidado pelo Professor Nelson Almeida (UFPE) a realizar uma gravação da Orquestra Sinfônica do Recife com o Coral Canto da Boca no Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). No repertório, constavam peças de Mozart, Beethoven e compositores pernambucanos.

Na análise do contexto em questão, não pude deixar de perceber a plateia como uma réplica diminuta da sociedade brasileira, a qual ostentava valores que não nos dizem respeito, nem tampouco condizem com a realidade material da maior parte do povo desse país. Para chegar a tais conclusões, duas observações foram, à época, determinantes. A primeira relacionava-se com as diferentes reações da plateia frente às obras dos ditos *grandes mestres da música* e aquelas dos compositores pernambucanos. A segunda foi a ínfima parcela de representantes negros na audiência. Fiquei indignado por fazer parte de um país onde, apesar da maior parte da população ser negra ou descendente, era possível acontecer uma apresentação cultural onde a presença (ausência para ser mais exato!) desses era determinada por imposições socioeconômicas implícitas fundamentadas em preconceitos histórico-raciais inadmissíveis.

Sem desmerecer o intrínseco valor da música de Mozart e Beethoven para as sociedades ou estratos sociais que as percebem como dignas de destaque, deixei o teatro feliz por registrar no fonograma outro destaque no concerto daquela noite, embora menos compre-

endido como tal pelo público em questão, as síncofes pernambucanas do Maestro Ademir Araújo.

3.6.6 Os Meninos de São Caetano (Teatro da UFPE/Recife – PE)

No mesmo teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pude realizar uma gravação do grupo musical *Os Meninos de São Caetano*. Na ocasião, uma coisa pareceu estranha para quem, como no meu caso, não conhecia o grupo, ou seja, a maior parte dos *meninos e meninas* já eram adultos.

A estranheza que tive me fez pensar se a mesma sensação poderia ocorrer para alguém que não conhecesse o grupo e escutasse apenas o fonograma que eu estava produzindo. Nesse caso, desprovido da informação visual do grupo e com base apenas na apreciação auditiva do fonograma, poderiam surgir duas considerações distintas. Uma primeira de que a performance não era compatível com uma execução musical realizada por crianças, considerando que o nome do grupo empregava o substantivo *meninos*. E uma segunda no sentido de que, apesar de serem crianças, apresentavam uma performance musical excelente.

Tal análise me fez lembrar da “[...] ótica visionária de Hornbostel, já em 1905, destacando a importância da gravação de imagens em movimento [...]” (SONODA, 2010, p. 75) em processos etnográficos. Prática, inclusive, abordada por Thiago de Oliveira Pinto (2004), considerando que a mesma fora tratada, posteriormente, na antropologia como *performance studies* (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 113).

3.6.7 Estúdios particulares (Recife – PE)

Até 1998 boa parte da minha atividade no âmbito de gravações e produções fonográficas era voltada para músicas *comerciais*. Nesse contexto, a estética musical e o contexto social característico dos estilos em questão não me agradavam plenamente em termos profissionais. Dessa forma, terminei migrando para o trabalho de registro de elementos tradicionais da cultura popular brasileira, os quais, diferentemente dos primeiros, eram expressões culturais do país, além de processos mais gratificantes em termos profissionais.

Do ponto de vista técnico, em termos fonográficos, a diferença principal entre os dois tipos de trabalhos estava na concepção estética, ou seja, enquanto a produção de música comercial prezava por uma perfeição desumana, alcançada por meios tecnológicos (edições, cortes, colagens, etc.), nos registros de tradições musicais a preocupação voltava-se para a tradução do contexto acústico da cultura em questão para o fonograma, ou seja, as tecnologias são utilizadas no sentido de retratar a cultura como ela é percebida auditivamente e segundo suas características musicais. Outro fator de importância singular, talvez até responsável direto por minha permanência no âmbito fonográfico de manifestações e tradições orais brasileiras, foi a sensação de contribuição para salvaguarda e difusão de aspectos constituintes e representativos da cultura brasileira.

Nesse sentido, em registros fonográficos etnográficos sobre manifestações da cultura popular, é difícil explicar o sentimento experimentado quando viajamos distâncias de 1000 Km ou mais para fazermos o primeiro registro de uma tradição musical nunca antes documentada e, ao chegarmos, tomamos conhecimento do falecimento recente

do mestre que seria entrevistado com a informação adicional e estarrecidora de que o mesmo era o último representante da manifestação capaz de cantar a referida música ou falar sobre a manifestação.

3.6.8 Nelson da Rabeca (CDRM/Recife– PE)

Durante as gravações de Nelson da Rabeca, no estúdio do CDRM, ele lembrou do Wagner Campos quando falei que iria utilizar microfones do estúdio, não o captador³⁷ de sua rabeca. Referindo-se à minha pessoa, falou:

[...] ele é como o Wagner, não gosta do som da rabeca com captador. Quando saí de lá (Rio de Janeiro), ele (Wagner) me disse: Não me toque essa rabeca com captador!” (NELSON DA RABECA, 2004).

E perguntou o porquê do *desprezo* em relação ao referido dispositivo. Falei da necessidade de se gravar o som do instrumento da forma mais realística possível, visando retratar toda a sua beleza em uma representação acústica mais próxima possível daquela experimentada pelo ouvido humano. Tal nível de similaridade acústica não poderia ser alcançada com aquele captador. Ele logo lembrou que, quando se apresentava em público, o som da rabeca ficava muito diferente do seu natural. Após a gravação³⁸, ele escutou o material captado e agradeceu dizendo que havia gostado do resultado, afirmando: “[...] o som tá (está) parecendo quando a gente toca lá na sala de casa!”.

37. Microfone Piezoelétrico de Contato.

38. Os microfones utilizados para captação do som da rabeca de Nelson, foram: Neumann TLM 103/ Sennheiser ME 66 - K6/ Sennheiser MD 441-U.

Nesse caso específico, vale salientar que processos fonográficos da música de tradição oral em ambientes de estúdio, podem, em função do emprego de técnicas e procedimentos de produção musical adequados para a música comercial ocidental, mas inadequados para outros tipos de música, promover diferenças na sonoridade da manifestação, induzindo mudança de costumes e alterações na tradição com eventuais influências no próprio contexto social da manifestação em questão.

3.6.9 Henrique Annes (CDRM/Recife – PE)

Em meados de 2005 foi realizada uma gravação com o grupo do Professor e violonista Henrique Annes. Naquela ocasião eles tocaram polcas, maxixes, marchinhas, etc. Com base no aludido repertório, passei a pensar no trabalho realizado por alguns grupos musicais que lidam com música antiga, estilos musicais já em desuso ou que caracterizaram épocas passadas. Nesse sentido, parece-me tão real quanto recorrente a atribuição de valores à arte *antiga* em função de suas respectivas referências à épocas passadas. Valores esses, aparentemente, não compartilhados por artes contemporâneas. Os inúmeros casos de artistas cujos trabalhos só alcançaram reconhecimento após suas respectivas mortes são bons exemplos dessa lógica. Embora a arte, nesses casos, tenha permanecido essencialmente a mesma antes e depois da morte do artista.

Em meio aos procedimentos de gravação, uma observação me pareceu importante sobre o grupo e seu repertório. Apesar de trabalharem com estilos do fim do Século XIX e início do Século XX, utilizavam instrumentos atuais e composições próprias, possibilitando-me concluir que uma análise etnológica ou artístico-musical com base

apenas na sonoridade registrada, poderia, em alguns casos, favorecer concepções equivocadas acerca do objeto de estudo. Observação que, inclusive, parece corroborar a importância da observação participante de Malinowski (LACERDA, 2007) para trabalhos de campo etnográficos em pesquisas antropológicas e etnomusicológicas.

3.6.10 Quadro Cervantes/Camerata Athaíde/ Tradjone! Música (CDRM/Recife – PE)

Estes três grupos gravaram repertórios musicais da Idade Média, Renascença Ibérica, além de Lundus, Modinhas e outros ritmos brasileiros, diferenciando-se do grupo abordado no tópico anterior pela utilização de instrumentos e repertório de época. Talvez este fato seja o principal responsável pelo aumento da dificuldade no processo de gravação desses estilos musicais. Em outras palavras, não existem bibliografias e/ou técnicas apropriadas sobre *posicionamento de microfones e/ou técnicas de gravação* específicas para a captação sonora de instrumentos antigos ou incomuns na atualidade, subordinando todo o procedimento às decisões e escolhas do responsável pelo processo de gravação. De forma semelhante, os padrões de *mixagem e masterização* terminam sendo determinados por quem executa a pós-produção do material. Esse fato, no entanto, pode proporcionar grandes diferenças de sonoridade entre gravações diferentes do mesmo grupo.

Durante a gravação do grupo Quadro Cervantes, realizada no CDRM em agosto de 2005, comentei esse aspecto com os músicos e sugeri uma gravação sem a utilização de processamentos de áudio (equalizações, compressões, efeitos, etc.), o que foi ideal para garantir um maior índice de realidade acústica em relação à sonoridade

do grupo na ocasião da performance naquela sala específica (estúdio), sobretudo, pelo fato de não estarmos interessados em simular, mediante artifícios digitais, acústicas diferentes da encontrada na ocasião, com uso de reverberação digital para simulação de ambiente de concerto, por exemplo.

Dessa forma, diante das inúmeras possibilidades de produção musical, as quais, podem resultar em produtos fonográficos com variações de diferentes magnitudes nos mais variados aspectos da música, parece sensato destacar que, em pesquisas etnográficas que contemplem direta ou indiretamente a produção fonográfica da música em estúdio, a atenção especial às possibilidades de influências técnicas e/ou procedimentais é imprescindível.

3.6.1 | Irmandade da Cruz (CDRM/Recife – PE)

Uma situação que nunca imaginei passar, ocorreu durante uma gravação, no Estúdio do CDRM, do Grupo Irmandade da Cruz. Este último era um conjunto vocal formado por penitentes da Zona Rural de Barbalha, no Estado do Ceará (CE). A faixa etária dos integrantes variava entre 50 e 80 anos, aproximadamente. Toda a comunicação era realizada, em tom de voz baixo, entre um único integrante que representava o grupo e eu que estava responsável pelo processo de gravação. Cada procedimento que acordávamos, era repassado aos demais em voz baixa e estes, por sua vez, simplesmente o escutavam em silêncio e procediam adequadamente.

Da sala técnica, abri a comunicação de voz com a sala de gravação e, como de costume, tratei de explicar que era necessário permanecer em silêncio alguns segundos após a finalização de cada faixa. Logo depois, percebi a insensatez da minha atitude, impulsionada

por um comportamento já internalizado. Nesse caso, o fato do comportamento ter ocorrido quase como um reflexo, me fez pensar que o mesmo pode ocorrer, e provavelmente ocorre, em aspectos relacionados à cultura. Fato que me fez recordar imediatamente o capítulo *Uses and Functions* (MERRIAM, 1964, p. 209-228) do livro *The Anthropology of Music* (MERRIAM, 1964), além de um comentário do Professor Carlos Sandroni ao destacar, certa ocasião, que o capítulo era um dos mais importantes da referida publicação.

O grupo era inconcebivelmente silencioso, o que me fez lembrar que, desde a hora da chegada ao estúdio, só o responsável havia falado comigo, permanecendo assim até a ocasião de nossa despedida, quando cada membro quebrou seu silêncio individual e se despediu respeitosamente em voz baixa, agradecendo e desejando proteção divina. Lembro que levei cerca de meio segundo, após proferir a infeliz e inoportuna frase, para perceber precisamente a dimensão daquilo que acabara de fazer. Que absurdo!

3.6.12 Dona Célia (CDRM/Recife – PE)

Na época das gravações do Grupo de Coco de Dona Célia, conhecida como *Célia do Coco*, também no estúdio do CDRM, percebi que suas músicas eram compostas tendo por base alguma situação cotidiana ocorrida em sua vida. Com base nesse aspecto, passei a pensar em que fatores, realmente, poderiam ser determinantes para justificar o adjetivo *tradicional* para um tipo qualquer de música.

Certamente a classificação dependia do ponto de vista da análise, ou seja, no caso das músicas de Dona Célia, poderiam ser classificadas de *tradicionalis* quando analisadas sob o ponto de vista da transmissão de conhecimentos entre gerações. Entretanto, poderiam as-

sumir a mesma classificação com base em parâmetros outros como os elementos constituintes (instrumentos musicais, ritmos, formas, etc.); o estilo como tradição da região (música tradicional do Nordeste do Brasil); um costume compartilhado por um estrato social definido (tradicional de pescadores, por exemplo), etc.

O termo *tradicional* relaciona-se com o substantivo *tradição*, algo basicamente impreciso até o estabelecimento de algum parâmetro inicial para a análise que se tenta elaborar. Assim, pode relacionar-se com elementos diversos e, mesmo assim, apresentar-se coerente segundo lógicas específicas. Nesse sentido, o termo pode ter relação com os elementos constituintes da música; sua localização geográfica; determinada etnia, ou simplesmente com um processo de transmissão de conhecimentos entre gerações.

Por outro lado, quando analisadas sob uma ótica diferente, outras constatações eram possíveis: as músicas em questão já tinham sofrido mudanças em seus elementos em função do processo fonográfico; apesar de decorrerem de um estilo característico ou *tradicional* do Nordeste do Brasil, outros estilos musicais também apresentavam essa mesma característica, impedindo uma justificativa para a classificação apenas com base nesse aspecto; eram contemporâneas e ainda não haviam sido perpetuadas através de gerações de descendentes pelo fato de terem sido compostas por Dona Célia, impossibilitando a consideração da *transmissão de conhecimentos entre gerações*; além disso, se comparadas a outros *cocos* nunca gravados, por exemplo, já podiam ser consideradas difundidas na sociedade, desviando-se de uma característica marcante da música tradicional de pouca ou nenhuma difusão nos meios de comunicação.

Nesse ponto do raciocínio, apesar de concordar com a ideia de que alguns fatores devem ser determinantes para se classificar, com

alguma coerência, uma música como *tradicional*, me senti desprovido de lógicas que pudessem esclarecer a situação. Além disso, a impossibilidade de discernimento entre o *tradicional* e o *não-tradicional*, segundo tal perspectiva, acabava aproximando aquela música de qualquer música comercial constantemente veiculada em rádio, por exemplo.

Após alguma reflexão, achei razoável supor que, para uma classificação adequada sobre quão *tradicional* uma música pode ser, não seria eficiente considerarmos, apenas, parâmetros específicos, mas, parâmetros e contextos, simultaneamente. Em outras palavras, tanto o estilo musical tratado por ela, quanto o contexto sociocultural e econômico, os elementos, a época, a localidade, os conhecimentos herdados, a difusão na sociedade, a forma de transmissão, etc., eram subsídios de orientação para eventuais aproximações ou distanciamentos do conceito *tradicional*, em termos musicais. Fato, inclusive, que não impedia ou excluía o surgimento de pontos de vista divergentes e/ou complementares.

Apesar dessas divagações, confortei-me, finalmente, ao lembrar das palavras de Dona Célia ao explicar, segundo seus próprios parâmetros, o significado de sua tradição musical quando questionada sobre o significado do *coco*. Suas considerações, inclusive, eram essencialmente práticas e não se prendiam a paradigmas ou conceitos teóricos. Para ela, “[...] *coco*, é o zabumba tocando, a gente cantando e o povo dançando!” (Célia do Coco).

Considerações sobre a análise

Mediante análises das atividades do CDRM do SESC Casa Amarela, foi possível realizar um detalhamento dos processos e procedimentos, favorecendo um olhar mais abrangente sobre a importância e necessidade desse Centro para a cultura pernambucana. Por outro lado, constatou-se a necessidade de adequação de objetivos, parâmetros e materiais de trabalho no sentido de detalhar com maior precisão algumas delimitações e terminologias, evitando interpretações equivocadas, imprecisão de limites e/ou acepções inadequadas para cada caso específico, apesar das dificuldades linguísticas inerentes.

Outro aspecto importante foi a possibilidade de análise das relações entre os aspectos técnicos dos procedimentos de gravação e os contextos socioculturais. Relações estas, que revelam indispensáveis detalhes para a compreensão das dinâmicas das tradições musicais. A iniciativa também possibilitou a elucidação de questões de pertinência e adequação de procedimentos de gravação, bem como de análises relativas à relações de poder inerentes aos processos técnicos de produção musical da cultura popular e/ou de tradições orais em estúdio.

Considerando o enfoque da pesquisa, as análises apresentadas puderam ratificar a importância de iniciativas semelhantes no âmbito da tradição musical do Estado de Pernambuco, apesar de ser igualmente importante para outras tantas localidades que sofrem o mesmo tipo

de consequência desse suposto *desenvolvimento* das sociedades, dos mercados econômicos internacionais e dos meios de comunicação.

Enquanto principal resultado desse trabalho, destaca-se a importância de salvaguarda da cultura brasileira frente às devastadoras políticas econômicas internacionais, as quais, mediante processos diários relacionados com aspectos socioculturais e midiáticos, promovem culturas hegemônicas, fragilizando as tradições oriundas da cultura popular, sobretudo, aquelas musicais. Tais processos, além de pouco perceptíveis, favorecem concepções culturais equivocadas no sentido de interpretações de culturas importadas como *autênticas* da nação, nos termos de Sapir (2012), relegando ao esquecimento culturas populares brasileiras oriundas de processos político-sociais e histórico-culturais constituintes de nossa sociedade e definidores de nossa identidade enquanto povo.

Conclusão

Não obstante as tradições que são extintas ou sofrem transformações sem conhecimento público, o número de casos de interferências culturais registrados em bibliografias sobre o Nordeste do Brasil é acentuado o bastante para justificar a consideração de um padrão comportamental entre manifestações populares na região. Esse quadro, notadamente preocupante para a cultura brasileira por suas características e prováveis consequências, é agravado pela inexistência de iniciativas ou perspectivas de criação dessas no sentido de salvar as tradições populares responsáveis, de forma direta e/ou indireta, pela estruturação da sociedade brasileira como a conhecemos.

É impossível reorganizar artisticamente manifestações musicais tradicionais do Nordeste do Brasil que não mais apresentem participantes em número significativo e/ou bom estado de saúde física e mental. Por outro lado, algumas manifestações não permitem, nem mesmo, levantamentos de informações em seus contextos característicos, salvo esporádicas lembranças de representantes e/ou descendentes, as quais, ainda são passíveis de registros em entrevistas. No entanto, memórias de descendentes de brincantes ou de mestres da cultura popular parecem incapazes de fornecer dados confiáveis para constatações científicas, socioculturais ou artísticas, sobretudo, ao considerar parâmetros etnográficos essenciais como a *observação participante* e a consideração de lógicas e concepções nativas, nos termos de Malinowski (1922, p. 3).

Considerando a gravidade dos fatos levantados neste processo de pesquisa em relação às culturas tradicionais no Nordeste do Brasil, urge desenvolvermos iniciativas eficazes de salvaguarda e difusão de tradições musicais em todos os pontos do país, sobretudo, em localidades nas quais as tradições apresentam-se em condições semelhantes àquelas destacadas no presente trabalho. Assim, processos de salvaguarda e difusão de tradições populares brasileiras devem ser considerados práticas imprescindíveis no sentido de garantir, para gerações futuras, aspectos culturais de nossa sociedade. Providências nesse sentido, podem representar um subsídio importante frente ao iminente desaparecimento de elementos caracterizadores e identificadores do povo brasileiro.

Ainda com base nos resultados desse trabalho, é possível constatar que culturas hegemônicas exercem influências diretas e indiretas sobre aquelas subalternas por meio de artifícios midiáticos motivados por objetivos econômicos. Tais procedimentos, por vezes considerados *dinâmica social* e, em alguns aspectos, próximos de concepções difusionistas do início do Século XX, são responsáveis indiretos por descaracterizações culturais fundamentadas na disseminação de estéticas, paradigmas e lógicas que favorecem mercados culturais internacionais, enquanto meio, para o sucesso daqueles econômicos e imperialistas, enquanto fim.

Nesse sentido, povos latino-americanos, africanos e asiáticos, desfavorecidos histórica, política e economicamente por processos seculares de exploração implementados por nações ricas e supostamente desenvolvidas, ou ignoram o fato devido a uma completa falta de esperança em mudanças a eles favoráveis ou são privados de reflexões e debates em torno do tema em função de uma total ou

quase total expropriação de condições filosófico-educacionais que os permitam optar por tais iniciativas.

Finalmente, considerando o desenvolvimento dos processos de comunicação e aperfeiçoamento das estratégias e mecanismos midiáticos observados ao longo do Século XX, uma padronização cultural entendida como *globalização* parece agora uma tendência difícil de se evitar. Contudo, embora tenhamos a oportunidade de apreciarmos, inertes, o desaparecimento da cultura brasileira em função de priorizarmos aquilo que não é nosso, vale lembrar que as tradições que ora optamos por esquecer são os únicos elementos que podem, de fato, caracterizar-nos enquanto povo.

Referências

TURINO, Thomas. A coerência do estilo social e da criação musical entre os Aimará no Sul do Peru. **Ethnomusicology**, v. 33, n. 1, winter 1989. Tradução Luiz Henrique Assis Garcia.

CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Rio de Janeiro. **Resumos...** Rio de Janeiro: 2004.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Pró-Memória; Fundação Nacional do Livro, 1982. 1º Tomo.

_____. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Pró-Memória; Fundação Nacional do Livro, 1982. 2º Tomo.

_____. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1982.

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

AYALA, Maria Ignez Novaes. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1988.

BICUDO, M. A.; ESPÓSITO, V. H. C. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa em Educação: um enfoque fenomenológico**. Piracicaba: Ed. Unimep, 1997, 2. ed. Revista.

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

BRAGA, Reginaldo Gil. **Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre**: a música no culto aos Orixás. Porto Alegre: FUMPROARTE Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, 1998.

CABRAL, Cleomar Felipe. **Questões teóricas e metodológicas**: a abordagem cultura popular/ folclore. 2004. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2004.

CAMPOS, Wagner. Folder de divulgação do projeto Sonora Brasil. Rio de Janeiro: Divisão de Programas Sociais - Gerência de Cultura e Lazer (SESC), 1998.

CANCLINI, Nestor García. **Las culturas populares em el capitalismo**. México: Editorial Nueva Imagem SA, 1982.

_____. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARVALHO, Rita Laura Segato de. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR: AS VÁRIAS FACES DE UM DEBATE, 1992, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas, IBAC, 1992.

CASTRO, Celso. **Evolucionismo cultural**: textos de Morgan, Tylor e Frazer. Tradução Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CATENACCI, Vivian. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. **São Paulo Perspec.**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 28-35, Apr. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 Jul. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200005>.

CORRÊA, Roberto; MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana. **Tocadores**: homem, terra, música e cordas. Curitiba: Olaria Cultural, 2002.

CORREIA, Célia Maria de Oliveira. **Célia Maria de Oliveira Correia:** Depoimento [Out. 2004]. Entrevistador: André Vieira Sonoda. Recife: CDRM/ SESC-PE, 2004. Arquivo Digital. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa Preservação e Difusão de Tradições Musicais em Pernambuco. Núcleo de Etnomusicologia/ Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

DENCKER, Ada de Freitas Maneti; VIÁ, Sarah Chucid de. **Pesquisa empírica em ciências humanas:** com enfoque em comunicação. Futura, 2001.

DURKHEIM, Émile. **As regras dos métodos sociológicos.** Tradução: Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ESTENSSORO, Luis. **Capitalismo, desigualdade e pobreza na América Latina.** 2003. Tese de Doutorado, Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003. Orientador: Dr. Sedi Hirano.

FÓRUM CULTURAL MUNDIAL, 2004, São Paulo. **A mudança de mercados culturais.** Disponível em: http://www.viamagia.org/forum/forum01/noticias_0038.php#1

FÓRUM CULTURAL MUNDIAL, 2004, São Paulo. **São Paulo abraça o Fórum Cultural Mundial.** Disponível em: <http://www.viamagia.org/forum/site2004/apresentacao.php>

FÓRUM CULTURAL MUNDIAL, 2004, São Paulo. **O Futuro da Cultura no Mundo Não-Hegemônico.** Disponível em: http://www.viamagia.org/forum/site2004/noticias_0048.php#1

FÓRUM CULTURAL MUNDIAL, 2004, São Paulo. **O Papel da Cultura e das Artes em Programas de Desenvolvimento.** Disponível em: http://www.viamagia.org/forum/site2004/noticias_0033.php#1

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina.** Tradução: Sérgio Faraco. Rio de Janeiro: L&PM e-books, 2010.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GUIMARÃES, Sônia. Folder de divulgação do CDRM – SESC. Recife: CDRM, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KARL, Marx; ENGELS, Friedrich. **The German Ideology**. Online Version: Marx/ Engels Internet Archive (marxists.org), 2000.

LACERDA, Eugênio Pascele. **Trabalho de campo e relativismo: A alteridade como crítica da antropologia**. 2007.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

LÉLIS, Carmem. Reisado Imperial é tradição familiar. **Jornal do Comércio**. Recife, 06 jan. 2005. Caderno C.

LIMA, Janaína. Reisado Imperial é tradição familiar. **Jornal do Comércio**. Recife, 06 jan. 2005. Caderno C.

LYRA, Carla. Rituais, música e memória: Políticas Culturais de Valorização do Patrimônio Imaterial nos Terreiros de Candomblé. In: V SEMINÁRIO INTERNACIONAL: POLÍTICAS CULTURAIS, 5., 2014, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Setor de Políticas Culturais – Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 1-11.

MALINOWSKI, Bronisław. **Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea**. London: George Routledge & Sons, 1932. E. P. Dutton & CO., New York, 1932.

MARCONI, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zélia Maria Neves. **Antropologia: uma introdução**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

OLIVEIRA, Marcia Mansur de. **Vidas dedicadas - A lei do registro do patrimônio vivo**: Transmissão, Reconhecimento e Tradição. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2010. Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni. Co-Orientação: Profa. Dra. Lady Albernaz.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Cem anos de etnomusicologia e a era fonográfica da disciplina no Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2005, Salvador. **Anais...** Salvador: ABET, 2004, p.103-124.

PICCHI, Bruno. Parte III: As duas novas leituras do homem-caranguejo de Josué de Castro. In: GODOY, PRT. (Org). **História do pensamento geográfico e epistemologia em Geografia**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 289 p. ISBN 978-85-7983-127-0. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Tradução: Inês Alfano. Revisão Técnica: José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil**. Companhia das Letras, 1995.

_____. **América Latina: a pátria grande**. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986.

SAPIR, Edward. Cultura: autêntica e espúria. **Sociol. Antropol.**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 35-60, Dec. 2012. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752012000400035&lng=en&nrm=iso>. Access on 08 July 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752012v243>.

SHEPHERD, John; WICKE, Peter. **Music and cultural theory**. Cambridge: Polity Press, 1997.

SILVA SOBRINHO, Antônio. **Desenvolvimento em 78 Rotações: A Indústria Fonográfica Rozemblit (1953-1964)**. 1993. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 1993. Orientador: Prof. Dr. Armando Souto Maior.

SONODA, André Vieira. **Processos Fonográficos e Música de Tradição Oral em Pernambuco**. 2008. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM), Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2008. Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni.

_____. Tecnologia de áudio na etnomusicologia. **Per Musi**, p. 7479, 2010.

TELLES, Mário Ferreira de Pragmácio. O registro como forma de proteção do patrimônio cultural imaterial. **Revista CPC**. São Paulo, n. 4, p. 40-71, maio/out. 2007.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **A TV Globo em duas comunidades rurais da Paraíba: um estudo sobre a audiência da televisão em determinados grupos sociais**. 1987. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Administração Rural, Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Recife, 1987.

WEIL, Pierre. **A consciência cósmica: Introdução à psicologia transpessoal**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1924.

WHITE, Paul. **Creative recording II**. London: Sanctuary Techniques, 1999.

Sites

http://www.viamagia.org/forum/forum01/noticias_0038.php#1

<http://www.viamagia.org/forum/site2004/apresentacao.php>

http://www.viamagia.org/forum/site2004/noticias_0048.php#1
http://www.viamagia.org/forum/site2004/noticias_0033.php#1
http://www.achegas.net/numero/dezenove/aluizio_alves_19.htm
<http://www.milenio.com.br/mance/Identidade.htm>
<http://www.recife.pe.gov.br/agendacultural/>
http://www.viamagia.org/forum/site2004/noticias_0038.php#1
http://www.forumculturalmundial.org/noticias_0038.asp
<http://www.unirio.br/mpb/iaspmla2004/Anais2004/Resumos/ResMarthaUlhoa.htm>
<http://chip.cchla.ufpb.br/caos/06-cabral.html>
<http://www.biblio.ufpe.br/libvirt/teses/historia/aap93.htm>
<http://trombeta.cafemusic.com.br/trombeta.cfm?CodigoMateria=1192>
http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/forumcultural/noticias_0048.asp#1
http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/forumcultural/noticias_0033.asp#1
http://www.cliquemusic.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.Asp?Nu_materia=3901
<http://www.superagui.net/entrevista.htm>
<http://chip.cchla.ufpb.br/caos/06-cabral.html>



André Vieira Sonoda nasceu na Cidade de Recife - PE em 1974. Ao longo do ensino fundamental e médio, teve orientação pedagógica complementar por parte de seus pais sobre *física, matemática, geometria, geografia, história, português, inglês, sociologia e artes*. Estudou *Canto Orfeônico* (Colégio Estadual de Olinda); *Teoria Musical, Percepção e Solfejo* com o Maestro Adelmo Apolônio (Centro de Educação Musical de Olinda - CEMO); *História e Estética da Música* com o Maestro Geraldo Menucci (Fundação Centro de Criatividade Musical de Olinda - FCCMO); *Piano* com o Prof. Jairo Vaz (Conservatório Pernambucano de Música - CPM) e *Contrabaixo Acústico* com o Prof. Me. Fernando Rangel (UFPE), profissionalizando-se ao obter a maior nota dentre os contrabaixistas do Estado na ocasião da Prova da Ordem dos Músicos do Brasil – PE ao apresentar uma transcrição para contrabaixo, de sua autoria, do *Moto Perpetuo* de *Niccolo Paganini*. É Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM/ UFPB), Mestre em Etnomusicologia (PPGM/ UFPB), Pós-

Graduado em Etnomusicologia (UFPE) e Graduado em Música Licenciatura (UFPE).

Atuou profissionalmente como Professor de Música e Tecnologia Musical, Instrumentista de Bandas e Orquestras, Regente de Orquestra Sinfônica, Produtor Musical e no desenvolvimento de Projetos Culturais, Sociais e Acústicos, tendo participado de projetos financiados pela Cáritas Brasileira, MinC, Iphan, CNPq, Ancine, CHESF e Petrobrás. Atualmente, é Professor do Departamento de Mídias Digitais da Universidade Federal da Paraíba (DEMID/ UFPB); Pesquisador (*Núcleo de Etnomusicologia – UFPE/ Grupo de Pesquisa Conforto Ambiental e Eficiência Energética nas Edificações e no Meio Urbano – PPGAU/ UFPB*); Coordenador de Projetos de Pesquisa e Extensão (UFPB); Orientador (Trabalhos de Conclusão de Curso – TCC/ Pesquisas de Especialização); autor de livros e artigos publicados em periódicos e eventos científicos nacionais e internacionais; revisor de periódicos internacionais (*Open Science Journal - OJS; Revista LatinoAmericana de Estudos em Cultura e Sociedade – RELACULT; Creative Education*), além de desenvolver projetos acústicos, culturais e sociais. Desde 2015 é responsável pelo processo de Masterização do *Acervo Fonográfico do Núcleo de Etnomusicologia* (UFPE). Em 2018 foi classificado na seleção pública do Projeto de Cooperação entre a *Fundação Joaquim Nabuco* (FUNDAJ), o *Ministério da Educação* (MEC) e a *Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura* (UNESCO) para o desenvolvimento de *Pesquisa e Criação de Acervo Sonoro*. Em 2019, integrou a Comissão do Programa de PósGraduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM/ UFPB) para implementação de *Cooperação Acadêmica Internacional* entre a UFPB e a Örebro University.

André Vieira Sonoda

SALVAGUARDA E DIFUSÃO
DE TRADIÇÕES MUSICAIS EM PERNAMBUCO

