



## “MÚSICA DE PRETO”

Contribuições de Geertz e Adorno para uma análise da música de grupos de  
Cultura Popular em Campinas.

Érica Giesbrecht<sup>1</sup>

### **Resumo**

Este artigo procura explorar as noções de “indústria cultural”, “fetichismo na Música” e “regressão da audição” de Theodor Adorno no contexto musical de grupos de cultura popular na cidade de Campinas. Seguindo a abordagem de “descrição densa”, idealizada por Clifford Geertz, o que analisamos, em linhas gerais, é a maneira pela qual ao tentar se desvencilhar dos rótulos musicais fabricados pela indústria cultural, conceito elaborado por Adorno em parceria com Horkheimer, estes grupos de cultura popular acabam caindo na armadilha de formas diferenciadas de reificação e fetichização de seus repertórios, situação nem sempre percebida pelas etnografias musicais.

**Palavras Chave:** fetichismo, reificação, cultura popular, etnomusicologia.

## *Introdução*

Quando nos damos conta de que o que é bonito para uns não é para outros, podemos, para além da constatação de que apreços estéticos são diferentes, estudar comportamentos estéticos. Em outras palavras, podemos buscar entender porque, em determinados grupos sociais e culturais, ou épocas determinadas, considerou-se algo belo. Há tempos a antropologia tem oferecido instrumental teórico indispensável para a compreensão deste comportamento em relação à estética<sup>2</sup> e, seguindo a mesma direção, pode-se traçar a mesma relação entre a Etnomusicologia e a Estética Musical. Neste artigo, entretanto, gostaria de mostrar um caminho inverso a este que já é praticamente senso comum no meio acadêmico. As reflexões pertinentes ao campo da Estética também são indispensáveis à qualquer estudo etnográfico que se depare com a produção artística em seu trabalho de campo.

Seguindo o pensamento de Cláudia Neiva de Matos (2006), acredito que a etnomusicologia se destaca como uma das áreas de conhecimento na qual, ao lidar com o objeto de pesquisa, o trabalho de campo parece ganhar uma dimensão mais complexa, justamente por implicar numa tarefa que mobiliza sensível e esteticamente a subjetividade do observador<sup>3</sup>.

Diante dos modelos estéticos produzidos no campo etnográfico, o pesquisador corre o risco de perder sua distanciada posição analítica, emaranhando-se muitas vezes numa descrição rasa do belo e do grupo que o engendrou. Neste sentido, as discussões produzidas no âmbito da estética musical podem ser muito bem vindas, tornando possível pensar sobre a produção artística do campo etnográfico de maneira menos ingênua.

Isto posto, gostaria de apresentar brevemente o pensamento de Theodor Adorno estético e sociológico sobre a música do século 20, para posteriormente mostrar de que maneira pode iluminar os caminhos numa investigação que tem por campo grupos de cultura popular de Campinas e por tema, sua relação com a música que permeia seus espetáculos.

Observando um contexto no qual a arte passa a se subordinar a “necessidades” de consumo, Adorno apresenta o conceito de Indústria Cultural no livro *Dialética do Esclarecimento* (1947), escrito em parceria com Horkheimer. A obra descreve o Iluminismo como um esforço consciente de valorização da razão e abandono de

preconceitos tradicionais, com vistas ao progresso da humanidade em todos os aspectos possíveis.

Contudo, a reflexão dos autores mostra de que maneira a ciência e a técnica, que a priori libertariam a humanidade da visão mágica, findaram por criar outro mito, mais potente e sofisticado. A partir de então os homens passam a ser vítimas do próprio progresso e racionalidade técnica, uma vez que estas instâncias vão se desassociando de seu potencial libertário e tornando-se verdades absolutas, portanto, mito.

Nesta conjuntura em que seres humanos são cada vez mais subjugados à ciência e à técnica, as capacidades de julgamento e decisão conscientes sobre “o que se gosta” e “o que não se gosta” confunde-se com “o que se reconhece” e “o que não se reconhece”.

Levando em consideração a perda deste sentido os autores propõem a noção de Indústria Cultural, procurando abordar a exploração, com fins comerciais e econômicos, de bens considerados culturais, não só daqueles criados unicamente para os fins citados, mas também daqueles genuinamente culturais, descaracterizados pela exploração econômica que os transformou em produto<sup>4</sup>.

Na Indústria Cultural, portanto, padronizam-se, não apenas os bens culturais, mas também seus consumidores, prevendo-se e destinando-se a todos, um tipo de arte a ser consumida. Com a finalidade de tornar este consumo fácil e imediato, o processo de padronização invariavelmente empobrece o material estético, tornando-o previsível e impondo este padrão aos consumidores, que bombardeados pela completa ausência de fantasia e imaginação, experimentam a atrofia de sua atividade mental, tornando-se desvirtuados e catatônicos ao longo de seu desenvolvimento. Instaure-se então o desejo pelo consumo da arte que Adorno chama de “leve”, que proporciona o divertimento, em detrimento da arte “séria”, que leva à reflexão crítica; elimina-se qualquer indício de instinto revolucionário e institui-se a tolerância da vida desumana proporcionada pelo sistema capitalista.

Este comportamento, entretanto, já estava seminalmente anunciado no artigo O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição, publicado por Adorno em 1938, no qual o autor refere-se especificamente à música. Tomando como verdadeira a noção de que a audição da música tem como uma de suas conseqüências o prazer, o autor adverte para os perigos desta prática pelos indivíduos debilitados por uma rotina de trabalho mecanizado, permeado pela fadiga, e pelo stress angustiante, inerentes ao mundo

moderno: a cooptação promovida pela música ligeira, que visa unicamente o entretenimento, é capaz de anular os sujeitos e suas vontades emudecendo-os e levando-os à incapacidade de comunicação.

Transformados em consumidores passivos, os ouvintes divorciam-se da consciência, estabelecendo-se o bloqueio da transcendência antes inspirada pela música séria. No lugar desta estabelecem-se os repetitivos clichês e estereótipos que deseducam a sensibilidade das massas levando-as à ingênua regressão e à aceitação de mistificações da realidade. Ao invés de se buscar a arte, finda-se por buscar o lazer e o descanso dos corpos e das mentes, regados generosamente pelo conformismo diante das agruras sociais .

É na medida em que a música passa a ser tratada como mercadoria capitalista e, portanto, passível de um processo de alienação, que se torna alvo da fetichização. O autor se á conta deste processo em vários níveis: a banalização dos termos, que podem levar um regente qualquer a ser chamado de maestro; a crença na genialidade e no dom e a ignorância de que não há música sem aprimoramento técnico, pujança e dedicação; a idéia de que a música, desde que executada com bons instrumentos, certamente será boa ou ainda a crescente escrita de arranjos que transformam a música séria em música deglutível, procedimento que Adorno considerava imoral, uma “pornografia musical”.

Em meio a este processo o autor deflagra o interesse do consumidor deslocando-se do produto em si, a música, para o ato de consumir, evidenciando a superestima do valor de troca sobre o valor de uso. Como consequência imediata, para além da perda da capacidade de refletir, o que se perde é a própria capacidade de ouvir. É com voracidade que os ouvintes exigem uma linguagem musical fraca, afinal esta sonoridade transmite a segurança que se tem ao se ouvir novamente mais do mesmo, descartando-se assim o risco de uma desagradável ousadia aos ouvidos.

É nesse sentido que o autor desfere a mal interpretada crítica ao Jazz de seus dias. Sua maior preocupação é que esta música, que em sua opinião deveria apenas ser ouvida como trilha sonora da vida cotidiana, seja elevada ao status de música séria. Na medida em que o jazz constitui a música mais representativa da indústria cultural no contexto em que vive, nos Estados Unidos, encaixa-se perfeitamente a suas críticas como o produto sonoro do processo de fetichização.

Voltando à Dialética do Esclarecimento, uma ilustração usada pelos autores nos dá a idéia da relação entre o projeto de racionalização, essencialmente burguês, e

dominante e a fetichização de bens culturais. Trata-se de um dos episódios das narrativas de Homero, mais precisamente o Canto X da “Odisséia”. Neste momento, o herói Ulisses encontra-se a caminho da ilha da feiticeira Circe e passa a ser alvo das tentações dos deuses. Um delas, o canto das sereias, é conhecido pelo protagonista como uma armadilha fatal.

Para resguardar a vida de sua tripulação, precisa evitar que se deixem levar pela sedução do tal canto. Com este propósito, trata de ensurdecê-los, ordenando que tapem seus ouvidos com cera e continuem remando com todas as suas forças. Porém, ele mesmo, ao invés de anular os ouvidos, pede para ser amarrado ao mastro da embarcação e assim, imobilizado, livra-se da tentação de lançar-se ao mar, todavia sem se privar de contemplar o canto mortífero daquelas criaturas.

O trecho sintetiza alegoricamente o processo iniciado pela racionalidade: Ulisses pode ser visto como o protótipo do ser calculista, castrado e auto-reprimido. É sua razão, que impede que seus marujos tenham qualquer acesso ao que possivelmente poderá lhes desviar a atenção em sua lida com os remos, o fator que organiza o mundo do trabalho afinal.

É fácil perceber que o patrão preso ao mastro é tão impossibilitado de fruir deste canto quanto seus subordinados, sendo condenado a apenas a contemplar. Aos últimos, entretanto, é reservada não apenas a total privação, mas também a condenação ao subjuguante trabalho braçal. Evidencia-se, nesta passagem, a renúncia ao prazer, uma vez que a arte, representada pelo canto das sereias, está sujeita às leis da racionalização, que em última instância instaura e mantém a ordem de trabalho capitalista.

Ao final do artigo sobre o fetichismo na música, Adorno apresenta uma saída para o quadro desesperador anunciado. Esta é alcançável através da própria arte que, utilizando-se da mesma matéria da música fetichista, deve subverte-la e inová-la, promovendo novamente a reflexão e, através desta, o ressurgimento do indivíduo na sociedade massificada. Para o filósofo este papel cabia à música nova.

***Música de grupos de Cultura Popular de Campinas: uma descrição superficial.***

Quem quer que visite Campinas e se depare com seu cenário urbano blindado de edifícios espelhados e transpassado por pontes e avenidas nas quais o excesso de

veículos deixa claro que se está pisando numa cidade grande, talvez sequer imagine que, dividindo espaço com todos estes elementos, estão grupos de cultura popular<sup>5</sup>, cujas performances remontam a tempos longínquos da musicalidade encontrada no território brasileiro, descrevendo paisagens rurais e desventuras da escravidão.

Tais grupos podem ser definidos como associações sem fins lucrativos, nas quais, ao menos a princípio, qualquer um pode tomar parte, o que se faz geralmente por meio de visita e participação nos ensaios. Cada grupo pode manter um repertório que contemple apenas um ou vários estilos musicais, desde que estes se encaixem nos limites do conceito êmico de *cultura popular*, que em linhas gerais, define um reduto no qual um ideário afro/rural/escravo vem se mantendo por tempos imemoriáveis.

Com sede fixa ou não, procuram manter ensaios ou reuniões periódicos e, uma vez reconhecida sua existência, passam a ser chamados por escolas, organizadores de encontros folclóricos, prefeituras e centros de cultura, para apresentações, mediante as quais geralmente recebem apenas uma ajuda de custo. Estes grupos justificam sua existência pelo que chamam de necessidade de resgate e manutenção desta *cultura popular*, termo que empregam com frequência, mas que alhures poderia ser chamado de *cultura de raiz*, *cultura tradicional*, *folclore*, etc.

Os elementos presentes nas performances de grande parte destes grupos são invariavelmente dança, canto e percussão, sendo aspecto em comum entre todos a orientação de sempre de fazer de seus ensaios uma ação inclusiva. Regularmente recebem visitantes, a quem recepcionam de visando a integração às atividades que desempenham. A via de transmissão destes conhecimentos é sempre a mesma: os membros mais velhos e assíduos ensinam aos que vão chegando.

Com relação ao público, tanto de apresentações como de ensaios, há uma variedade imensa. Podem ser estudantes, universitários – geralmente os que considerarão este programa “cult” – comunidades carentes, participantes de encontros folclóricos ou mesmo, ou os diversos transeuntes em uma praça da cidade. São, de um modo geral, imprevisíveis em relação à quantidade, mas demonstram receptividade.

Em meio a uma apresentação, este público tem grandes chances de se envolver com a performance que inicialmente apenas assiste. Isto ocorre porque a maior parte dos espetáculos é lúdica e intencionalmente inclusiva, salvo momentos em que se requer mais treino ou habilidade física. Assim, rodas de jongo, sambas de bumbo, maracatus, sambas de roda ou cirandas, dentre outras performances, cercam, abraçam e arrastam o

público, transformando-se os espetáculos em experiências e os espectadores em participantes. Muitas vezes esta é a via de acesso para futuros membros destes grupos.

Seguindo uma tendência já apontada por José Jorge Carvalho (2004), boa parte dos componentes destes grupos se identifica como negra e a definição êmica de sua arte popular está intimamente relacionada com esta identificação. Embora suas explicações sobre o que vem a ser a *cultura popular* variem muito, é possível conhecer os limites deste conceito observando-se algumas características comuns às canções destes repertórios.

Em primeiro lugar, as letras destas composições invariavelmente remetem à história dos negros no Brasil, passando pelo momento em que foram trazidos do continente africano, desembocando no cotidiano rural dos tempos de escravidão e refletindo também o período posterior à libertação, no qual tanto no meio urbano quanto rural eram muitas vezes vistos como gente perigosa, que se reúne nos terreiros para fazer macumba. (Ianni, 1988).

Em segundo lugar, a instrumentação, constituída unicamente de percussão, é um outro aspecto de destaque por duas razões: além de os tambores serem compreendidos como os únicos instrumentos disponíveis na época escravista, remetendo a uma idéia de ancestralidade (Stasi, 2004), o batuque parece ser consensualmente aceito como a sonoridade popular brasileira por excelência, tanto no imaginário destes grupos, quanto no imaginário nacional. (Paranhos 2003, Moura, 1983).

Um terceiro aspecto é a “tradicionalidade” atribuída a estes repertórios. Maculelês, Maracatus, Jongos, Congadas, Sambas Rurais ou Lundus seriam todos predecessores dos estilos musicais conhecidos atualmente, possuindo a característica de ponto de origem dos ritmos brasileiros.

Por último, o repertório destes grupos foi preponderantemente adquirido via transmissão oral, aspecto ao qual se atribui grande valor por conferir, dentre outros fatores, a característica folclórica ou para-folclórica da música.

Estes aspectos preliminarmente levantados já apontam alguns caminhos para o reconhecimento do uso do termo cultura popular como conceito êmico. Observando-se a diversidade de músicas já produzidas no Brasil é fácil perceber que há uma abundância de canções que remetem ao mundo rural, ou exaltam os negros, ou têm o batuque como instrumentação única ou principal, ou ainda são transmitidas oralmente.

Tendo em mente que estas características preliminarmente levantadas restringem-se à cidade de Campinas, podendo esta definição ser totalmente diferenciada alhures, percebemos que já apontam alguns caminhos para o reconhecimento do uso conceitual do termo cultura popular neste contexto. Analisando-se a diversidade de músicas já produzidas no Brasil é fácil perceber que há uma abundância de canções que remetem ao mundo rural, ou exaltam os negros, ou têm o batuque como instrumentação única ou principal, ou ainda são transmitidas oralmente.

Estes grupos, no entanto, rejeitam a música sertaneja, axé ou o pagode, por exemplo. Antes, retêm para si aquilo que os diferencia dos produtos sonoros da indústria cultural (Adorno, 1991). Em outras palavras, particularmente na da cidade de Campinas, tais grupos somente são grupos de cultura popular por terem elegido este tipo de repertório e por cuidarem para que sua continuidade e transmissão sigam as regras comentadas acima. Assim, procuram desviar-se de tudo o que lhes representa massificação cultural no mercado fonográfico, atendo-se antes a um repertório ao qual raramente se tem acesso no comércio, salvo os raríssimos trabalhos de gravadoras independentes.

Não raro é possível presenciar, em atividades destes grupos, a preocupação com a possível comercialização de seus repertórios, a exemplo do que ocorreu com outros estilos musicais como o axé, o forró ou o pagode ou com a performance da capoeira, que se difundiu em academias de ginástica como forma de exercício para o corpo em várias partes do país. O temor que sentem expressa-se em conversas informais, reuniões, fóruns de debate pela internet e até mesmo em letras de música.

A diferenciação entre a massificação de seus repertórios e a ação inclusiva é matéria freqüentemente auferida em suas várias esferas de comunicação. Se por um lado é possível pensar que a gravação e venda em massa de seus repertórios atingiriam mais pessoas, por outro, não chegaria a seus ouvidos pela via dos relacionamentos interpessoais, á qual atribuem muito valor. A via comercial é considerada alienante, pois diferentemente de um ensaio onde se explica o porquê de um Maracatu, ou de um Afoxé, dissemina apenas um ritmo dançante, que pode ser utilizado com qualquer outra finalidade que não a cultivada no seio destes grupos.

A via privilegiada para a continuidade de suas atividades é, em última análise, a performance: é durante um ensaio que se ensina a um membro novo, como deve cantar, dançar ou batucar; é por meio da visita a outras comunidades, durante seus ensaios ou

oficinas, que se aprende uma nova música; é participando de festivais de cultura popular que se compartilham os repertórios e é apresentando-se em escolas, quermesses ou festivais populares que se leva a cultura popular e seu significado ao público. Enfim, é por meio das experiências presenciais e performáticas que a música adquire significado, sem o qual se faz tudo, menos *cultura popular*.

Levando em consideração os aspectos apresentados, poderíamos dizer que os grupos campineiros encontraram o caminho para o usufruto da música não fetichizada e, na medida em que a divulgam, promovem a arte revolucionária, não exatamente da maneira prevista por Adorno, através da música nova, mas através de uma música cuja totalidade compreendem e cujo processo de continuidade está intimamente ligado à conscientização de uma condição de alienação e exclusão<sup>6</sup>.

No argumento que usam para rejeitar a banalização de seu repertório pela indústria fonográfica, aproximam-se da denuncia do filósofo sobre os “pot-pourris”(1991:183), que apropriam-se das idéias criadores de obras musicais desassociando-as do todo a que pertencem e reorganizando-as numa seqüência que facilmente se fixará na cabeça do ouvinte, sem que, contudo ele tenha idéia da arte envolvida no processo destas criações.

Diante deste tema, poderíamos nos contentar com a descrição superficial proposta até o momento e forjar as conclusões já obtidas fazendo uso das reflexões de Adorno. O desenvolvimento da etnografia, porém, nos mostra que é possível chegar a outros níveis de interpretação e é neste sentido que eu gostaria de apresentar uma nova perspectiva para a utilização dos conceitos do autor, que justapostos ao trabalho de campo, contribuem para uma compreensão muito mais concisa sobre o assunto.

### ***Uma descrição densa***

No seu clássico livro *A Interpretação das Culturas*, de 1973, Clifford Geertz preocupa-se com a definição do fazer etnográfico, deixando claro que, para além da descrição superficial, em que prevalece a técnica, deve-se priorizar a chamada “descrição densa”, uma noção emprestada de uma conferência de Gilbert Ryle (1968, APUD GEERTZ: 1989) sobre a descrição do pensar como ação. As reflexões de Ryle apontam para diferentes níveis de densidade em uma descrição. A uma descrição superficial, que percebe somente um nível de sentido para uma dada realidade, Ryle

opõe a possibilidade de uma descrição densa, na qual é interpretada a circulação dos sentidos relacionados a um dado fenômeno<sup>7</sup>.

Seguindo estas reflexões, quando nos aprofundamos na descrição do campo dos grupos de cultura popular, nos damos conta de que são majoritariamente compostos por aqueles que com frequência são vítimas da exclusão social e que, de uma maneira geral, declaram-se negros. Dentre a minoria de componentes que passa ilesa a esta rejeição social, mas que permanece ali apoiando as bandeiras levantadas, encontramos assistentes sociais, pessoas envolvidas em projetos sociais de arte-educação e estudantes, secundaristas ou universitários. A maioria, no entanto segue com baixa escolaridade.

A exclusão impetrada pela cidade, entretanto, vêm permitindo algumas brechas nos últimos vinte anos, através das quais podemos observar uma ênfase na exploração do chamado patrimônio histórico, artístico e imaterial. Ao ser reconhecida pela prefeitura da cidade ou citada pela imprensa, faz-se um pouco mais expressiva a visibilidade destes grupos.

Embora nem sempre a imagem da tradição se relacione com o período de existência destes grupos, visto que ainda hoje se assiste à criação de “novos grupos tradicionais”, estes passaram, progressivamente, a ser vistos como tradição, pois representariam a síntese de uma herança cultural de ancestrais/escravos comuns a todos os que possuem acedência negra. Neste sentido, a tradição destes ancestrais continuaria viva através de seus fazeres.

Se por um lado, os grupos de cultura popular negociam seu espaço na cidade, sendo reconhecida sua importância pela mídia e pelo governo, por outro, pagam um alto preço para mantê-lo. A medida em que esta cultura envolve-se com o rótulo de “tradição” ou de “música de preto”, passa a ser vista como uma exótica e curiosa reminiscência do passado a ser exibida em eventos como o carnaval ou festivais populares.

Assim tratadas e “espetacularizadas” (Carvalho: 2004) as manifestações de grupos de cultura popular de Campinas não escapam à reificação e nem ao fetichismo, ainda que insistam em divulgar sua arte apenas por meio da performance. É deste modo que, muitas vezes, seus ensaios, apresentações e celebrações tornam-se programação cultural ou entretenimento “cult” para as já citadas audiências, que não necessariamente se interessam pelas questões que os grupos levantam em suas vivências, mas por horas

de lazer, que poderiam também ser proporcionadas alhures, numa sala de cinema ou num bar.

Soma-se a este um outro aspecto que as reflexões de Adorno suscitam, especialmente se mantivermos em mente que a performance realizada por estes grupos não exige educação musical formal, visto que é composta predominantemente de batuque e canto, e que a exigência estética própria destes grupos obedece a um rigor êmico, muito diferente do rigor de um naipe de percussão de uma orquestra ou de um coral filarmônico.

O desenvolvimento do aprendizado musical nestes âmbitos, como aponta Jean Joubert Mendes (2006), só é possível por meio de processos de transmissão oral e aural, mediante suas vivências. Mas se numa ponta observamos um caso de apropriação de repertório musical não alienante, ao menos para os que se encarregam de sua performance, na outra permanece uma questão cujo debate ultrapassa em muito o espaço deste artigo: afinal, os grupos de cultura popular descobriram uma fórmula para driblar a massificação musical ou emaranharam-se ainda mais numa rede reificadora de significados, ficando-lhes destinado somente um estilo musical acessível, ao qual estão capacitados para assimilar e reproduzir com auto-suficiência?

Quando a análise etnográfica privilegia o aspecto de aprendizado musical diferenciado inerente à dinâmica social destes grupos, quer certamente explicitar as variadas formas possíveis de transmissão de um legado musical, valorizando a maneira como é engendrada alhures aos centros de educação musical formal.

Assim, é possível observar, por exemplo, através deste modo de transmissão de conhecimentos, perfaz-se uma estrutura que aufere, discute e proporciona conhecimento musical permeada por uma malha de significados representativos de elementos que transcendem a aprendizagem musical e, como já foi mencionado, resulta também numa identidade que é concomitantemente musical e cultural.

Porém, esta constatação pode mascarar o fato destes grupos, na verdade, não possuírem acesso a este tipo de educação, muitas vezes mostrando como opção algo que não passa da total falta de opções. A continuidade dos repertórios destes grupos, através da passagem de conhecimento, poderia ser considerada “alternativa” se seus membros tivessem acesso à educação musical formal, mas ainda assim, dessem preferência ao sistema aural/oral.

Salvo escassas iniciativas de algumas instituições espalhadas pelo país<sup>8</sup>, as camadas socialmente excluídas - material humano que majoritariamente compõe estes grupos - não têm acesso à linguagem musical formal: dificilmente veremos uma iniciativa de orquestra de cordas numa favela, que inclua o ensino de teoria musical; em contrapartida é quase rotina encontrar grupos de afro-reggae, bate-latas, batuques, etc...Acima de tudo, ainda que se leve teoria musical e instrumentos de cordas a um grupo de negros favelados, o ensino estará sempre vindo “de cima para baixo”, enquanto os batuques não necessitam de um auxílio externo, podendo ser gerados no próprio seio da comunidade não abastada.

Concluindo, uma vez aprisionados pela lógica capitalista que, como apontou Adorno, aliena, reifica e fetichiza os bens culturais, os componentes destes grupos seguem com seus ouvidos cobertos da cera que os impede de escutar o canto das sereias. Ainda que busquem alternativas para o que a indústria fonográfica impõe aos ouvintes, seu acesso se restringe ao que lhes é permitido apreender e recriar dentro dos limites de sua precária condição social, situação indiscutivelmente gerada pelo capitalismo em curso.

Agarrados à única alternativa que lhes é dada, não escapam às reificadas “música de cultura popular”, “música de folclore”, “música de raiz”, “música tradicional” ou “música de preto”, tão reificados e fetichizados quanto outros, já observados na produção da indústria cultural.

## **Bibliografia**

ADORNO, Theodor (1974) - Filosofia da Nova Música, trad. Magda França , SP, Perspectiva.

\_\_\_\_\_ (1988) - Teoria Estética, trad. Artur Morão, Lisboa, Ed. 70.

\_\_\_\_\_ (1991) - “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”, in Os Pensadores, 5ª ed., trad. Zeljko Loparic et alli, São Paulo, Nova Cultural.

BISPO, Antonio Alexandre "Tempo, espaço, matéria: Uma introdução ao estudo da Estética". Aula inicial do curso de Estruturação e Estética da Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo. Brasil-Europa & Musicologia: Aulas, Conferências e Discursos, 1972. Colonia: I.S.M.P.S., 1999, 17-24

CARVALHO Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento.. Celebrações e Saberes da Cultura Popular, Rio de Janeiro, p. 65-83, 2004.

GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

IANNI, O. As metamorfoses do escravo. 2.ed. São Paulo: Hucitec/Curitiba: Scientia et Labor, 1988

MATOS Cláudia Neiva Interações e parcerias no trabalho de campo: etnomusicologia, etnopoética e literatura oral teórica [online] Disponível na Internethttp://www2.uel.br/revistas/boitata/?content=volume\_1\_2006.htm Arquivo capturado em 20 de dezembro de 2007.

MENDES, Jean Joubert Freitas *Escuta o tum e faz tum, tum”*: A aprendizagem musical/cultural na formação identitária em um Terno de Congado de Montes Claros-MG in Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, UFBA: Salvador, 2006.

MOURA, Roberto Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Funarte. 1983.

PARANHOS, Adalberto A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social História vol.22 no.1 Franca: 2003

RIBEIRO Hugo L. Folclore versus Parafolclore: O caso das Taieiras no Estado de Sergipe [on-line] Disponível na Internet via: [http://www.musicaecultura.ufba.br/artigo\\_ribeiro\\_01.htm](http://www.musicaecultura.ufba.br/artigo_ribeiro_01.htm). Arquivo capturado em 06 de outubro de 2007

STASI, Carlos. World Music e percussão: primitivismo nos “Brasis” de sempre. ARTEunesp, São Paulo, v. 16, p. 173-184, 2003/2004

Notas :

---

<sup>1</sup> aluna do programa de Doutorado em Música do Instituto de Artes da Unicamp. E-mail: [egiesbrecht@gmail.com](mailto:egiesbrecht@gmail.com)

<sup>2</sup> Aula inicial do curso de Estruturação e Estética da Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo. Brasil-Europa & Musicologia: Aulas, Conferências e Discursos, 1972.

<sup>3</sup> Como referência a autora se apóia nas reflexões de Helen Meyers (Myers,1992, Apud Matos, 2006)

<sup>4</sup> O termo refinava a noção de “Cultura de Massa” proposta por Walter Benjamin, evitando que o caráter de fabricação industrial dos bens culturais fosse tomado pela cultura espontânea das massas.

<sup>5</sup> Dentre estes podemos citar: o Jongo Dito Ribeiro, que promove rodas de jongo; o Urucungos Puítas e Quijêngues, que mantém um repertório de Maracatu e Bumba Meu Boi de Pernambuco, Coco de Alagoas, Jongs Mineiro e Fluminense, Samba de Roda, Samba Lenço, Samba de Bumbo Campineiro do ciclo Rural Paulista, Lundus e Cirandas; a Casa de Cultura Nação Tainã, um centro cultural que promove, além de projetos sociais, oficinas de tambores de aço, maracatu e danças afro; o Nação Congo, que apresenta congadas; o Savurú, que inclui jongs carioca e mineiro, samba-lenço rural paulista, cavalo-marinho pernambucano e coco alagoano em suas performances; a Capoeira Coquinho Baiano; o Lápis Lázuli, que executa danças de matriz africana; o grupo de Maracatu Ilus de Assuada; as Caixeiras, que apresentam a tradição das caixeiras portuguesas; o Pastoral, que apresenta autos religiosos e algumas Folia de Reis.

<sup>6</sup> Vale lembrar que o sentido destes repertórios musicais aqui é resignificado: a verossimilhança destes pontos e cantos é o que menos importa. O valor real atribuído a esta música está no modo como pode levar as pessoas a transcender a realidade, conscientizando-os de suas condições sociais historicamente construídas.

<sup>7</sup> No sentido apontado por Ryle, Geertz propõe a descrição densa, bastante clara em sua famosa citação sobre o significado da ‘piscadela’ de olho: “O caso é que, entre o que Ryle chama de “descrição superficial” do que o ensaiador (imitador, piscador, aquele que tem o tique nervoso...) está fazendo (“contraíndo rapidamente sua pálpebra direita”) e a “descrição densa” do que ele está fazendo (“praticando a farsa de um amigo imitando uma piscadela para levar um inocente a pensar que existe uma conspiração em andamento”) está o objeto da etnografia - uma hierarquia estratificada de estruturas significantes em termos das quais os tiques nervosos, as piscadelas, as falsas piscadelas, as imitações, os ensaios das imitações são produzidos, percebidos e interpretados, e sem as quais eles de fato não existiriam (nem mesmo as formas zero de tiques nervosos as quais, como categoria cultural, são tanto não-piscadelas como as piscadelas são não-tiques), não importa o que alguém fizesse ou não com sua própria pálpebra” (GEERTZ, 1989, p. 17).

<sup>8</sup> Dentre as quais podemos citar os projetos Orquestras, Circulação de Música de Concerto, Concertos Didáticos nas Escolas e Bial de Música Brasileira Contemporânea, da FUNART, por exemplo.

