



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Doutorado em Música**

ADRIANO MARAUCCI REA

**ÀŞE & MUSIC:
DO DOMÍNIO ACÚSTICO DA CULTURA, UMA DENSE PRESENÇA
INCORPORADA**

**João Pessoa-PB
2026**

ADRIANO MARAUCCI REA

ÀŞE & MUSIC:

DO DOMÍNIO ACÚSTICO DA CULTURA, UMA DENSE PRESENÇA INCORPORADA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Música da Universidade Federal da
Paraíba à guisa de obtenção do título de Doutor em
Música.

Area de concentração: Etnomusicologia

Linha de pesquisa: Música, Cultura e Performance.

Orientador: Prof. Dr. Luís Ricardo da Silva Queiroz

JOÃO PESSOA

JANEIRO DE 2026

R282à Rea, Adriano Maraucci.

Àse & music : do domínio acústico da cultura, uma
densa presença incorporada / Adriano Maraucci Rea. -
João Pessoa-PB, 2026.

225 f.

Orientação: Luis Ricardo da Silva Queiroz.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Axé music. 2. Domínio acústico/não-verbal. 3.
Fenomenologia da percepção. 4. Musicologias. 5.
Identidades culturais. 6. Transmissão cultural. 7.
Semiologia da música. 8. Acustemologia. 9. Análise
musical. 10. Música popular. I. Queiroz, Luis Ricardo
da Silva. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78.01(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE TESE

Título da tese: “Àçê & Music: do domínio acústico da cultura, uma densa presença incorporada”

Doutorando: ADRIANO MARAUCCI REA

Tese aprovada pela Banca Examinadora:



Documento assinado digitalmente

LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ
Data: 16/03/2026 13:53:02-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ

Orientador/UFPB

Documento assinado digitalmente



VINICIUS EUFRASIO DE OLIVEIRA
Data: 16/03/2026 09:57:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. VINÍCIUS EUFRÁSIO DE OLIVEIRA

Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente



FABIO HENRIQUE GOMES RIBEIRO
Data: 16/03/2026 09:14:38-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. FÁBIO HENRIQUE GOMES RIBEIRO

Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente



VANILDO MOUSINHO MARINHO
Data: 16/03/2026 12:23:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. VANILDO MOUSINHO MARINHO

Membro Externo ao Programa/ UFPB

Documento assinado digitalmente



JEAN JOUBERT FREITAS MENDES
Data: 16/03/2026 14:02:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. JEAN JOUBERT FREITAS MENDES

Membro Externo à Instituição/ UFRN

João Pessoa, 19 de janeiro de 2026.

Este tomo é dedicado à compreensão das musicalidades como linguagem franca, âncoras, estas, como as línguas faladas, das identidades culturais - e a meu pai (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

Através da existência deste trabalho, agradeço a todos os músicos, empresários, produtores, professores, populares e intelectuais soteropolitanos que gentilmente fizeram-se presentes, entusiasmados e prontamente dispostos a mostrar um pouco de sua “audição de mundo”. Obrigado!

À minha mãe, Rosa e à Cris, Má e Bino pelo afeto e incondicional incentivo à minha carreira acadêmica.

Aos exemplos que tive na minha trajetória entre os campos da Música e da Antropologia: Ricardo Breim, Paulo Tiné, Rafael Bastos, Acácio Piedade, Ulisses Rocha, Toicinho Batera, Maria Ignez Cruz Mello (*in memoriam*), Sérgio Freitas, Roberto Sion, Eliane Yambamis, Alsonia Donato, entre muitos outros.

Aos meus colegas de doutorado, pelas conversas sempre produtivas.

À Eurides Santos, que me surpreendeu com tamanha generosidade e sensibilidade durante nossas prosas científicas e administrativas.

À Luis Ricardo da Silva Queiroz, por ter aceitado me orientar no “rebote” das idéias e pela generosa postura que “arrematou” idéias necessárias.

Ao Fabinho, pela temprança na coordenação do programa e pelo curso de informática.

À Egas Montgomery, pela alta filosofia.

À Larissa Castro, pela companhia desde minha volta à Salvador; e à Laroca, por comer minha comida com o mesmo gosto que eu.

E principalmente agradeço à minha filha Laura pela constante inspiração que é pra mim.

Obrigado a todos!

RESUMO

Este escrito recompõe a análise do gênero musical *axé music* a partir da prospecção de seu “domínio acústico/não-verbal”, buscando uma conceptualização estável que contemple tanto sua taxonomia musicológica quanto a “audição de mundo” da comunidade soteropolitana. O trabalho define o domínio acústico da cultura como a expressão e percepção do mundo audível nativo, operando de forma independente do sistema verbo-cognitivo linguístico na composição da efigie identitária. A pesquisa propõe dilatar a capacidade semântica do som, focando na comunicação de “conteúdos programados” que posicionam os significados como imanentes à ele - sem verbo. Através de um macro-enquadramento epistemológico que integra a antropologia dos sentidos, a semiótica e as musicologias, analisa como as musicalidades étnico-folclóricas e a música popular urbana encarnam-se no gênero musical em tela. A análise privilegia parâmetros rítmicos e timbrísticos, compreendendo-os como vetores de identificação (*self*), pertinência (*kronos*) e localização (*locus*). Conclui que o “domínio acústico/não-verbal” do *axé music* é peça central na “imaginação comunitária” local, acionando a memória coletiva imantada entre o tempo mítico e a contemporaneidade da cidade de Salvador.

Palavras-chave: Axé music; Domínio acústico/não-verbal; Fenomenologia da percepção; Musicologias; Identidades culturais. Transmissão Cultural

ABSTRACT

This work re-analyzes the musical genre axé music by exploring its "acoustic/non-verbal domain," seeking a stable conceptualization that encompasses both its musicological taxonomy and the "world hearing" of the Salvador community. The work defines the acoustic domain of the culture as the expression and perception of the native audible world, operating independently of the verbal-cognitive linguistic system in the composition of the local identity. The research proposes to expand the semantic capacity of the sound focusing on the communication of a "programmed contents" set that positions meanings as inherent to the sound itself – without words. Through a macro-epistemological framework integrating the anthropology of senses, semiotics, and the musicologies, it analyzes how ethno-folkloric musicalities and urban popular music are embodied in axé music. The analysis prioritizes rhythmic and timbral parameters, understanding them as vectors of identification (self), belonging (kronos), and location (locus). It concludes that the "acoustic/non-verbal domain" of axé music is central to the "community imagination," activating collective memory between the mythical time and the contemporary reality of the city of Salvador.

Keywords: Axé music; Acoustic/non-verbal domain; Phenomenology of perception; Musicologies; Cultural identities.

LISTA DE FIGURAS

FIG.1 Mapa da Baía de Todos os Santos Quinhentista.....	77
FIG.2 Mapa atual da Baía de Todos os Santos.....	86
FIG.3 Capa do LP Magia, de 1985.....	92
FIG.4 Bloco do Ilê Aiyê.....	95
FIG.5 Bloco do Olodum.....	95
FIG.6 Bloco da Timbalada.....	96
FIG.7 Fubica de Dodô e Osmar.....	117
FIG.8 Sintaxe do <i>galope</i>	118
FIG.9 <i>Rum Rumpi e Lé</i>	120
FIG.10 <i>Gã</i>	120
FIG.11 Sintaxe do <i>Reggae</i>	131
FIG.12 Sintaxe do <i>Samba-Reggae</i>	131
FIG.13 Dona Edith “do prato”, consagrada sambadeira, percussionista e cantora de Santo Amaro da Purificação, Recôncavo Baiano	142
FIG.14 Viola Machete.....	143
FIG.15 Sintaxe do <i>Samba-de-Roda</i>	143
FIG.16 Caruru de Cosme e Damião.....	145
FIG.17 Festa da Nossa Senhora da Boa Morte.....	145
FIG.18 Guitarra Baiana, instrumento elétrico de 4, 5, ou 6 cordas, com afinação em quintas.....	153
FIG.19 Montagem do palco do show de Ivete Sangalo no Maracanã (RJ).....	155
FIG.20 “Camadas de Cebola”	158
FIG.21 <i>Fontana di Trevi</i> , marco romano e suas estátuas, ícones da estética ocidental....	188
FIG 22 Avenida 7 de Setembro, coração histórico do carnaval de Salvador, berço do <i>axé music</i>	188

SUMÁRIO

(DE UM LIVRO PRA SER ESCUTADO)

APRESENTAÇÃO

Do “êmico”	7
Aquele, “ético”	20

1 INTRODUÇÃO

1.1) Descrição dos capítulos	36
1.2) Φ Axé sem music.....	37
1.3) Linguagens do som: Por uma antropologia do domínio acústico da cultura; dos enlaces entre música e língua como discursos.....	56

2 INTERLÚDIO

2.1) A invenção do local.....	75
2.2) Σωτήρ πόλις	87

3 ~~Φ~~

3.1) Axé com music.....	91
3.2) Dos sons do local: a retórica acústica/não-verbal.....	107
3.3) A alteridade fundacional.....	113
3.4) O umbigo do mundo.....	120
3.5) Caraíba soteropolitana.....	125
3.6) O corolário.....	135
3.7) Um abraço Recôncavo.....	140
3.8) Universalidade local.....	150
3.9) Signos, identidades, culturas e musicalidades.....	156

4 CONCLUSÃO

4.1) A autoridade expressiva no <i>domínio acústico/não-verbal</i> da cultura.....	169
4.2) A percepção do <i>domínio acústico/não-verbal</i> : Breve esboço crítico; para além do visocentrismo ocidental.....	174

5 REFERÊNCIAS.....	192
--------------------	-----

DO “ÊMICO”

Estive pela primeira vez na Bahia aos 6 anos de idade, em 1988, Trancoso, distrito de Porto Seguro, no litoral sul do estado. Fomos eu, garoto imparável - ainda que diante de toda a desenvoltura dos infantes nativos - com meu pai, meu tio e suas (namoradas?).

Desembarcando de um Bandeirante argento da extinta Transbrasil (que “batia asas”, como dizia meu velho) naquela pista entre pedregulhos e areia, o sopro da brisa marítima aninhou-me à perfumosa restinga. Soube ali, naquele momento, que a estesia que me tomara por todos os *inputs* perceptórios do meu corpo - como se minha consciência se engajasse fluida e instantaneamente àquele ambiente - se desdobraria em múltiplas direções, todas elas, entre idas e vindas, aportando na Bahia.

A origem deste estudo está perdida em alguma noite do *quadrado*¹. Me lembro, de átimo, do *soundscape*² local, dos primeiros *ensembles* de *lambada*³ e de que fui atropelado por um fusca que, tal hora da noite, eu pensara ser uma moto - num beco de alvenaria interpolado pelas subnutridas luzes daquela travessa. Estava com um de seus faróis quebrados.

Lembro-me também de catar caranguejos coloridos no mangue. Voavam entre os galhos de *Rhizophora*, como pássaros, me fitando. Também que, em ferrenha disputa de salto em distância no mar (esporte clássico da região), flanando de um trapiche mal-arrumado em companhia de alguns índios (sou competitivo e, àquela altura, atleta e atlético), lancei-me sobre uma colônia de *pinaúnas*⁴: sempre siga os nativos. Fui encaminhado ao “ambulatório” local e assistido por uma benzedeira que retirara manual e dolorosamente todos os venéficos espinhos do animal encravados no meu pé - com linha de costura e agulha embebida à uma aromática mistura de ervas. Como se nota, não morri. Não havia posto de saúde ali, apenas *hippies*, nativos caboclos, jangadeiros, indígenas e quantidades significativas de estrangeiros (me incluo), álcool e maconha.

Meu pai era um homem muito educado auralmente e de grande coração. Muito generoso musical e perceptivamente, devo dizer. Frequentemente, fingia não notar as fitas k7 e discos que eu “pegava emprestado pra sempre”, desde criança. Tinha costume de balbuciar e

¹ Localidade central de Trancoso. Tratava-se de um *campo* de futebol cercado de lojas de artesanato e pequenos bares e restaurantes.

² Ver Schafer (1977).

³ Originador prototípico do posicionamento de liderança nacional no mercado massivo da música brasileira assumido pela indústria musical soteropolitana.

⁴ Categoria nativa para *Echinometra lucunter*, o “ouriço-da-rocha”.

gesticular os acentos dos arranjos-base de tudo o que ouvia. Fora baterista do “Os Inéditos” (espécie de varetal insular dos Beatles no interior de SP), idos de 1960.

Minha mãe - separada dele desde o meu nascimento - me incentivou, através de sua própria vivência nas matas e na cidade, às questões humanitárias e ecológicas, sempre me embebendo do plano artístico, engajado e simbólico da existência. Como notar-se-á por agora – não diferente do que desejara ser -, tornei-me um sujeito de muitos interesses, aninhados, estes, principalmente, entre a música e antropologia, ou, mais abrangentemente, em como os homens produzem e compartilham signos - especialmente, aqui, dos sons que performam e percebem, entre e para eles -, engenharia cruzada, esta, que me traz à presente condição de acustemólogo⁵.

Estas experiências na “boa terra”, gravadas em mim desde o “tempo das coisas”, passaram durante as férias. Morava na cidade de São Paulo. Entre as pedras, paralelo à educação regular, estive sempre inclinado aos estudos artísticos, sobremaneira no que diz respeito às artes plásticas. Por volta dos 10 anos de idade ingressei no curso de desenho artístico da escola Panamericana de Arte (SP), através da qual participei de minha primeira exposição durante o evento “Revele o Tietê que você vê” (1991) organizado pela Clínica Fotográfica de São Paulo.

Entretanto, estas ficaram definitivamente ladeadas ao encarar o fato de que o domínio acústico da minha cultura já havia me tomado de assalto, momento este em que, depois de muita insistência, iniciei meus estudos musicais - por volta dos 12 anos de idade - com o violonista e guitarrista Paulo Tiné⁶. Tiné me influenciou de maneira decisiva para o cultivo estético do *jazz*. Quero evidenciar aqui que minha iniciação na música foi feita diretamente no universo popular, na improvisação e na criação, o que fez com que a organização dos sons crescesse dentro de mim, e não fora, escrito. Desta maneira, embora domine as formalidades literáceas dela, a arte musical, para mim, está necessariamente ligada à originalidade e fluência

⁵ Resultado da junção dos termos “acústica” e “epistemologia”, acustemologia é um conceito criado pelo antropólogo estadunidense Steven Feld na década de 1980, que visa compreender como a produção e a escuta do som (que inclui a música) pode ser um instrumento para a produção de conhecimento, de relações entre humanos e não humanos, e desses com o ambiente mais amplo. O conceito visa dar conta da existência de um espaço de interações entre os seres permeado pelo som, que não se limita à dimensão física, mas que se estende aos mundos não materiais: seres orgânicos e tecnológicos, vivos e não vivos, o que desafia a oposição entre natureza e cultura. O conceito mostra-se uma forma de entender o mundo não apenas de maneira passiva – pela escuta dos sons emitidos no espaço acústico –, mas com a ajuda de todos aqueles que ouvem e produzem sons, que trocam experiências e refletem juntos sobre suas práticas e percepções sonoras. A acustemologia seria, portanto, uma ferramenta para o entendimento de como os diferentes seres que habitam um mesmo espaço social ou geográfico constroem suas relações, tendo no som uma forma de conexão.

⁶ Hoje, Professor Doutor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) das disciplinas Harmonia e Arranjo. É regente da Big Band da Faculdade Santa Marcelina e coordenador do grupo de pesquisa “Transcrições Musicais”.

do discurso, à inventividade, à espontaneidade, àquilo que “já esquecemos” - e não à repetição⁷. Como a fala, não como a leitura.

Frequentava o conservatório Espaço Musical (São Paulo - SP) onde também cursei composição e harmonia⁸ com Ricardo Breim⁹ que, além de um músico extraordinário, era excelente professor - creiam, estas qualidades raramente andam juntas! Através de sua concepção, conheci a possibilidade de enxergar as práticas musicais de forma extra-sônica, correlacionadas a outros continentes da sensibilidade humana e, portanto, para além da visão irrevogavelmente tecnicista que prepara tantos músicos nos conservatórios. Tal vanguardiosismo se concretizou quando passamos a ler, durante o curso de harmonia - concomitantemente aos ensinamentos técnico-musicais - a “Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen” (HERRIGEL, 1992), cuja instrumentalidade pedagógica só se revelou anos mais tarde. Ainda no mesmo curso, na presença do seu autor ao piano, acompanhávamos “uma outra história das músicas” através de trechos de “O Som e o Sentido” (WISNIK¹⁰, 1989), qual me atingiu de maneira arrebatadora e que, nota de registro, hoje é um clássico dos estudos interdisciplinares sobre música. A partir daí, iniciei uma busca por palestras e livros que contemplassem uma abordagem mais transversal desta arte mesmo que sem sucesso imediato: entretanto, a semente de uma perspectiva para “além do som” estava plantada e já registrava algumas possibilidades promissoras quanto às minhas futuras inquietações.

Aos 15 anos, fui admitido na Universidade Livre de Música Tom Jobim (ULM)¹¹, também em São Paulo, um conservatório público de proporções assustadoras que me colocou de frente com o desafio da competitividade no meio musical e, ao mesmo tempo, possibilitou a experiência de estar cotidianamente tocando e aprendendo com grandes nomes da música instrumental brasileira como Itamar Collaço, Conrado Paulino, Nelson Ayres, Rui Saleme e

⁷ Há uma prerrogativa defendida por alguns musicólogos que diferencia os músicos “populares” e “eruditos” quanto à forma de apreender e reproduzir a música. Enquanto o primeiro não escreve a música, ele aciona basicamente a memória auditiva na sua reprodução e decorre que a criação-execução-improvisação imana desta agografia. Desta forma, o *performer* inicialmente concebe a música “dentro” dele (no plano imaterial) no ato de ensinar ou tocar. Já o músico “erudito” pode “congelar” o som através da partitura, o que supostamente auxilia na preservação e no ensino, mas, em contrapartida, retira do indivíduo a possibilidade de recriar a música, tornando-a estática no tempo, sempre executada de maneira igual. Assim, uma vez retirada deste músico a partitura ele não reproduz a música, daí a impressão de que ela não estaria “dentro”, mas sim “fora” dele, no papel. Estas categorias são arquetípicas e não essencialistas.

⁸ Área da Teoria Musical que estuda as relações de construção e encadeamento dos acordes dentro do sistema tonal.

⁹ Ricardo Breim formou-se engenheiro eletrônico e músico, estudou piano, composição e arranjo e concluiu mestrado na Universidade São Paulo com a dissertação “Para uma aprendizagem musical integrada”. Atuou nos grupos Acalanto, Quintessência e Rumo e escreveu arranjos para a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo.

¹⁰ José Miguel Soares Wisnik é músico, compositor e ensaísta brasileiro. É também professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP).

¹¹ Hoje Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP).

Rubinho Barsotti. Fui carregado pela avalanche de informação e de estudos, o que anestesiou temporariamente aquela “humanização” da música.

Lá estudei violão com Ulisses Rocha e arranjo e orquestração com Roberto Sion, então reitor da instituição. Tudo com *música popular*. Nesta época, começava-se a admiti-la nos “altos estudos”, o que suscitou a aparição de métodos para diversos instrumentos, arranjo e repertório. Este fenômeno se estabilizou definitivamente com a criação do curso de *música popular* da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que se tornou referência nacional. Estudava 6, 8 horas por dia e acredito que, neste período, sedimentei a base técnica que tenho até hoje.

Embora fosse aquele ambiente frutificador, algo perdia-se nas conversas com os colegas e professores: quando o assunto fugia dos “elementos da música” tudo se distanciava, o som era definitivamente o início e o fim. Já não me convencia tal recorte brusco da realidade material da acústica muito embora não soubesse exatamente mapear minha frustração interna, de onde arrojava a sensação de que o som não era substância pura, absoluta e categórica a ser tratada, sendo aquilo que não estava ali incluído - o mundo - me escorria pelos ouvidos. Não havia cursos que contemplassem os elos entre música e cultura, apenas investimentos pontuais personificados, como era o caso de Wisnik. Ademais, o acesso a estes poucos estudiosos só se dava no nível da graduação ou pós, o que desenhava tanto o trajeto de minhas futuras investidas nos *campos* artístico e científico quanto a crença no merecimento mútuo destes dois hemisférios dentro mundo acadêmico. Note-se aqui que a música (a arte) foi quem alimentou minha maiêutica, encaminhando-me à ciência, escapando esta, então, à sua condição de “objeto” a ser investigado por esta última tal movimento exemplificando e materializando o axioma dialógico entre *ars et scientia* qual venho me referindo.

Nos 2000, ainda que um pouco frustrado com a insolubilidade de minha inquietude, tocava regularmente em São Paulo-SP e cursava a ULM. Fui aprovado em História na Unicamp e em Ciências Sociais na UFSC tendo, como decisão final a de estudar Antropologia na última, que, sendo-me apresentada ainda no segundo grau, já postulava sua afeição e disponibilidade com relação às artes e onde imaginava fazer correlações com a música. Cansei-me do retorno puramente estésico que a música me proporcionava. Mudei-me para Florianópolis (SC) em 2001, mergulhei sem escafandro nas profundezas das Ciências Humanas tendo aulas com cientistas notáveis, entre eles Paulo Freire Vieira e Esther Jean Langdon. Ali, estudava o que eu privilegiava dentro das Ciências Sociais paralelo à minha atuação como músico e professor de conservatórios musicais e preparatórios de vestibular vocacionado, tornando concreta a

atuação acadêmica e profissional nas grandes áreas de meu interesse além de tornar a sustentabilidade de suas inter-relações cada vez mais palpável.

Contudo, seduzido pela Antropologia, fui ao meu primeiro encontro da ABA¹² em Gramado (RS, 2002) convencido do projeto que chamava de Antropologia Musical, desprentensiva e ingenuamente. Meu novo impasse intelectual à essa altura era o fato de que, na Antropologia, eu não encontrava estudos sobre *música popular* (*jazz, choro*, o que eu tocava). Os estudos que tratavam de música ali eram fortemente direcionados à música indígena, o que foi me fez pensar que talvez não fosse ali o lugar onde eu encontraria o que buscava.

Foi num trabalho universitário em que entrevistávamos professores dos departamentos do centro para conversar sobre a profissão, onde, por total acaso, conheci o professor Dr. Rafael José de Menezes Bastos¹³ um dos pioneiros da Etnomusicologia brasileira. Fiquei feliz em saber que já se concretizava o que eu idealizava embora - confesso - um pouco incomodado por não ser autor da ideia original. A convite do professor, passei a integrar o MUSA¹⁴ em 2003, onde acompanhei pesquisas de pós-graduação e aprofundei meu repertório teórico em direção àquela variedade de objetos científicos e da interdisciplinaridade do núcleo. Gravitavam ao redor do professor pesquisadores das áreas de Antropologia da Música, Antropologia Jurídica, Filosofia, Etnologia, Etnomusicologia, Música, Musicologia, Psicologia, História entre outras. No tocante à música como objeto de pesquisa na Antropologia, aqui conheço a Etnomusicologia ligada à tradição ameríndia brasileira e à *música popular*.

Como os interesses da Antropologia são muito variados eu sentia falta de som. Nada contra os outros objetos de estudo, mas minha intenção era contemplar a minha música, a que eu estudava, tocava, conhecia e contribuir de alguma forma para comigo e para o alargamento de minha concepção musical. Investi então no parâmetro inverso da minha lógica. Em 2004, fui admitido no curso de Música da Universidade Estadual de Santa Catarina, onde voltei a estudar música academicamente. Adequando meu tempo aos dois cursos, tocando com músicos incríveis do sul do país e dando aulas, meses após meu ingresso recebi uma ligação oferecendo-me uma bolsa PIBIC-PROBIC no MUSICS¹⁵ visto que minha formação em Humanas dentro do departamento de Música era desejada. Aqui conheço o Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo

¹²Associação Brasileira de Antropologia.

¹³ Professor Titular de Antropologia da UFSC, graduado em Música, com mestrado em Antropologia Social e Doutorado e Ciências Sociais.

¹⁴ Núcleo de Estudos em Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe.

¹⁵ Grupo de estudos sobre Música, Cultura e Sociedade.

Piedade¹⁶ com quem trabalhei por 2 anos no projeto “Estudos sobre *música popular*”. Este projeto propôs uma revisão da bibliografia sobre esta música, procurando construir um quadro geral do então estado de arte neste *campo* de estudos, fato que me atualizou em relação à produção teórica acerca do tema.

Me inteirei dos principais métodos de análise de *música popular* buscando a compreensão das várias perspectivas para esta música, notadamente alicerçado na Antropologia, Etnomusicologia, Musicologia, Psicologia, História, Estudos Culturais e Semiótica. Neste percurso revi o que caracteriza a *música popular*, qual a natureza deste popular, como os discursos musicais justificam as diferenças entre a *música popular* e outras músicas, a exemplo da Folclórica e, especialmente, a Erudita - com quem alimenta forte relação de alteridade. A música brasileira foi objeto preferencial destas investigações sendo pensada tanto nos termos da diversidade de práticas musicais no Brasil quanto no papel desta no cenário internacional, tendo contribuído para a consolidação da *música popular* como *campo* de estudo acadêmico no país.

Participando de congressos e dissolvendo algumas fronteiras envolvidas entre os continentes científicos que desbravava, já não fazia diferença onde eu estava. A forma como eu pensava já havia amalgamado as constelações teóricas que guiavam minha concepção acerca da Música, Antropologia, Etnomusicologia, Análise, Musicologia, Psicologia, Comunicação, História, Estética, Filosofia, Política, Arranjo, etc. Tudo se transformara em uma coisa só. Várias vezes, dando aula de harmonia, me percebia falando há mais de uma hora sobre como os chineses chegaram à Europa. Neste momento diagnostiquei que todos estes *campos* de conhecimento tinham origens comuns e se relacionavam através processos interdependentes, como tudo na vida, nas artes e nas ciências.

Durante os dois cursos, realizei turnês pelo Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, o que paralelamente resultou - *ex-ótica* e *ex-acusticamente* - em uma grande etnografia da cultura popular cisplatina e posteriormente conformou a perspectiva estética do meu objeto de estudo no TCC. Dentro no universo artístico, portanto, a *música popular* me acompanhava formal e informalmente, fomentando e viabilizando meus interesses científicos cada vez mais tentaculares e tendo em sua sociabilidade, creio eu, seu maior advento.

¹⁶ Professor do Departamento de Música da UDESC, graduado em Composição e Regência e com mestrado e doutorado em Antropologia Social.

Depois de quase três anos dentro do MUSA (nas Ciências Sociais) e atuando concorrentemente como pesquisador interdisciplinar do departamento de Música, meus conhecimentos musicais voaram para um lugar epistemológico que os emancipava de qualquer condição puramente artística¹⁷ enlaçados à Semiótica (área da Filosofia) a Comunicação (em sua dimensão retórica) a História (em sua dimensão dialético-cronológica) a Geografia (dentro do *campo* das territorialidades e conformação dos Estados Modernos) a Psicologia (estudos estéticos) a Literatura (estudos de gêneros do discurso) e, claro, imerso nos *campos* da análise musicológica e da metodologia antropológica de produção de conhecimento etnográfico.

Minha chegada a este estado de arte resume-se, portanto, no esforço em unir estas faculdades para um estudo das *músicas populares* com enfoque ao mesmo tempo analítico-musicológico e sociocultural¹⁸; não relegado à periferia das ciências musicais pela sua ênfase etnográfica ou das humanas por presença de música. A saber, os estudos essencialmente etnográficos sobre música ora estão sediados em departamentos de Antropologia ora em departamentos de Música (na Etnomusicologia) - dependendo da tradição epistemológica de cada instituição - e posso dizer tive o privilégio de exercitá-los através das duas perspectivas institucionais onde, lentamente, a etnografia foi se tornando a verve principal das minhas abordagens, desfazendo-se de sua qualidade puramente metodológica para se tornar o principal alicerce da minha identidade científica e de visão de mundo.

¹⁷ Registro aqui uma pequena consideração concepcional que aparece em minha dissertação de mestrado: acredito que a centralidade da música nos sistemas culturais seja uma prerrogativa em qualquer cultura. Entendo a música como uma entrada analítica privilegiada para a busca dos mais variados códigos culturais e que ganha evidência no *campo* interpretativo justamente por contemplar um antigo anseio antropológico encerrado na busca por **universais culturais**. Muito já foi produzido a respeito durante pelo menos dois séculos de ciência (e suas epistemologias remissivas) mirando levantar tais possibilidades nos *campos* da Filosofia, da Psicologia e da Genética, tendo o ápice de suas elaborações (nas epistemologias relativistas) diluídas na proposta de Lévi-Strauss sobre a “proibição do incesto”. A verificação de que as relações incestuosas têm sido consideradas, nas mais diferentes épocas e lugares como nocivas e censuráveis, não conflui com a suposta universalidade de sua observância. Antropólogos, Psicanalistas e Geneticistas sabem bem que as violações à proibição do incesto têm frequência mais rotineira do que geralmente se imagina e, além disso, a própria teoria levistraussiana sobre o parentesco termina por dissolver a suposição de sua acepção universalizante por “desalinhar” os laços familiares. Portanto, a música não se torna entrada analítica eficaz somente no ângulo músico-lógico, mas materializa de certa forma, uma obsessão secular das teorias culturais de poder isolar um padrão representativo de comportamento que possa nos dar pistas sobre o elo perdido da humanidade, observando, ao menos em aparência (no som e seu controle), um fenômeno diluído universalmente na condição existencial humana. Posto isso, entendo que a música como entrada analítica da cultura não seja uma opção metodológica guiada pela inserção do cientista somente em um universo musical análogo, mas pela constatação de sua suposta universalidade entre os *homo sapiens sapiens*. Este fato explica porque a música (ou o som) é tomada como objeto de estudo em diversas áreas não direta e necessariamente relacionadas à ela como a Sociologia, a Psicologia, a Comunicação, a História e a Filosofia. Não existe cultura sem algum tipo de manipulação sonora, seja vocalizada ou transformadora da natureza (cultura acústica/não verbal): ela está, via de regra, associada a códigos sociais reguladores da coesão social (REA, 2014, p.70).

¹⁸ A ideia é unir procedimentos metodológicos positivistas aos de caráter hermenêutico para uma concepção abrangente do tema e sua validação e navegabilidade nas duas tradições epistemológicas.

Realizei meu Trabalho de Conclusão de Curso no departamento de Antropologia sob orientação do Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos. A etnografia tratou das identidades culturais articuladas através da estética musical e de disputas por hegemonias sonoras dentro do *campo da música popular* Instrumental de Florianópolis. Aqui, todo o repertório prático e teórico dos *campos* da Música e das Ciências Sociais foram acionados para compor minha análise. Entraram em cena todas as minhas experiências de *campo*, a teoria etnográfica, a análise sociológica, a leitura hermenêutica da construção de tradições históricas e, claro, o ouvido treinado de um músico atento à estética sonora que espelha acusmáticamente aquela cultura e sua identidade.

Durante esta pesquisa me deparei com a dificuldade e o prazer de defender minhas ideias no *campo* intelectual e no *campo* da *práxis* - uma vez que também era um nativo do *campo* estudado - vivenciando os dois polos da condição de pesquisador. Tornei-me “tradutor” de uma comunidade de pessoas onde tensões e disputas mais antigas em tempo bruto do que minha própria idade à época eram travadas. Me deparei com as questões políticas e éticas do trabalho de *campo* e vivenciei o decorrente “abismo” que se abre diante da liberdade de escolhas metodológicas e teóricas. Esta pesquisa me levou ao aprofundamento de ideias prementes e por tempos encapsuladas, alicerçando os *campos* inclusivos de conhecimentos que balizaram minhas produções acadêmicas posteriores além de trazer algumas contribuições para estudos análogos tanto na área da Música, quanto na área dos Estudos Culturais, onde, inclusive, primeiro circulou¹⁹. Intitulado “O Universo das Tendências”, foi publicado no XII congresso internacional da *Association pour la Recherche Interculturelle* (ARIC) a convite do psicólogo e educador Dráuzio Pezzoni Annunziatto.

A partir do ano de 2009, graduado, me afastei da carreira acadêmica. Ingressei na administração pública trabalhando como analista de reforma agrária do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) e, sendo lotado na Bahia, passei a morar em Ilhéus-BA

¹⁹ O trabalho faz a primeira menção ao que se chama hoje de *tópica sulista*, que compõe o hall das *tópicas* desenvolvido por Bastos&Piedade (2006) no estudo da retórica discursiva musical. O conceito de *tópica* tem origem na *Poiêsis* Musical, disciplina que se configurou a partir de estudos baseados em escritos de Cícero e Aristóteles que alguns teóricos do século XVII fizeram sobre a retórica para descrever a oratória da música. No século seguinte, esses estudos resultaram na Teoria dos Afetos. As *tópicas* (topoî), noção fundamental da filosofia Aristotélica, são as fontes que estão na base do raciocínio. O conceito de *tópicas* utilizado no referido trabalho está embasado na semiótica de Agawu (1991) e na adaptação da noção das *tópicas* para a música brasileira. Para Agawu, *tópicas* são unidades do texto musical que têm significado entre um ciclo de ouvintes, uma espécie de categoria músico-cultural. O autor, quando utiliza a teoria das *tópicas* para fazer uma análise semiótica da música instrumental do período clássico europeu, parte do princípio que este repertório é orientado para o ouvinte e que só é possível injetar significado no texto musical se o compositor compartilha dos valores do seu público e domina a linguagem musical, ou seja, domina o que Agawu chama de códigos extramusicais. Nesse sentido, o autor propõe que a comunicação é dada através de duas dimensões: expressão e estrutura.

com trânsito frequente à Brasília-DF e Salvador-BA. Minha rotina em *campo*, devo dizer, era muito mais intensa do que qualquer pesquisa acadêmica pôde propiciar e chegava a 20 dias de viagem por mês em diferentes cidades e comunidades, realizando atividades etnográficas e institucionais concomitantemente. Esta experiência me possibilitou realizar as diferenças entre um *campo* etnográfico correspondente à uma pesquisa acadêmica e o mesmo como condição do *labor* antropológico. Aqui novas perspectivas orbitais se abriram com relação à minha Antropologia principalmente em sua intersecção com a área do Direito, através do qual crio, acompanho e fiscalizo inúmeras políticas públicas governamentais. Ao contrário do antropólogo acadêmico que opera com relativa autonomia em suas pesquisas, a responsabilidade de um profissional a serviço do Estado é de outra ordem, prática, e o coloca diariamente em conflito com a sua alteridade identitária e psicológica imersa nos processos burocráticos, uma espécie de intersecção entre o ideal antropológico e o estado de direito. Através do Governo Federal e do Governo do Estado da Bahia pude conhecer a real situação socioeconômica, identitária e de saúde das Comunidades Quilombolas, Indígenas e de Reforma Agrária o que me impeliu a criar condições jurídicas para atender a demandas específicas.

Entre minhas atribuições como funcionário público estavam o acompanhamento da recuperação e emancipação de assentamentos, elaborar e gerir projetos junto à ministérios, secretarias e empresas privadas; elaboração de peças técnicas de Planos de Desenvolvimento de Assentamentos e Planos de Recuperação de Assentamentos; mediação interinstitucional de conflitos; criação, regularização e adequação de associações e cooperativas de produtores rurais nas áreas de reforma agrária; estimular a participação de mulheres no processo produtivo; acesso às linhas de crédito do PRONAF²⁰; titularidade conjunta e documentação de trabalhador(a)s; apoiar a formação de grupos produtivos nos assentamentos considerando potencialidades locais articulando com outras entidades o acesso à políticas públicas existentes. Articulação de políticas sociais que instrumentalizavam os jovens a dinamizar suas competências, habilidades e inserção nos processos produtivos; fomentar a autonomia no exercício do controle social através do estímulo a participação em conselhos (saúde, educação, assistência social, territoriais, dentre outros) e fóruns; identificar as múltiplas identidades culturais, políticas, religiosas, de gênero, raça e geração existente nos assentamentos; intervir nas situações problema relacionadas ao uso de álcool e drogas com encaminhamento aos recursos existentes na sociedade; atuar no planejamento, estudo e organização de pesquisas que subsidiaram a gestão e implementação das políticas sociais no contexto da reforma agrária;

²⁰ Programa Nacional de Fortalecimento da Agricultura Familiar.

participar na elaboração de projetos, planos e relatórios que compõem as peças técnicas necessárias ao licenciamento ambiental relativo aos tópicos socioeconômicos; desenvolver práticas referentes à educação ambiental, envolvendo a conservação dos recursos naturais, consumo responsável, reciclagem e destinação adequada do lixo; compor equipe multidisciplinar responsável pela assessoria técnica, social e ambiental junto às famílias assentadas.

Logro mais importante dentro da esfera da administração pública deu-se em 2011 através de uma experiência que envolveu a delicadeza, a paciência e o detalhismo de uma “tapeçaria chinesa”: criei, consolidei e executei - através do projeto “arte e cultura na reforma agrária” - a apresentação da peça teatral “Teodorico Majestade, as últimas horas de um prefeito” em 22 assentamentos nos territórios sul e extremo sul do estado da Bahia. O projeto foi arremedado junto à Funarte, o Ministério do Desenvolvimento Agrário e o Ministério da Cultura. Além de participar de inúmeros encontros, cursos, e capacitações em políticas públicas, acompanhei a execução do Bolsa Verde para populações ribeirinhas e RESEX, o Crédito Apoio Mulher, o projeto Luz para Todos, o Água para Todos, CAD único, Brasil Sem Miséria, articulei parcerias com técnicos do INSS para levar o Programa de Educação Previdenciária aos rincões matutos do Brasil e implantei de mais de 20 Núcleos de Gestão Ambiental nos assentamentos por mim atendidos.

Na área empresarial privada, concomitantemente ao serviço público, recrutei e coordenei equipes multidisciplinares (Economistas, Engenheiros, Biólogos, Técnicos Agrícolas...) para a obtenção de licenciamentos ambientais em áreas federais e estaduais possibilitando o acesso ao crédito de mais de mil famílias. Confeccionei projetos de sustentabilidade socioeconômica para ações do Governo Federal a fim de garantir que as políticas públicas fossem executadas dentro dos rigores legais totalizando 8 anos de *campo*, de reconhecimento rodoviário, de costumes, cosmologias, músicas, religiões, hábitos alimentares (etc.) Brasil adentro.

Paralelo ao trabalho de Antropólogo no governo e em empresas privadas participei ativamente como professor de primeiro e segundo grau do Instituto Sul Baiano de Arte-Educação ministrando cursos de música em escolas da rede municipal de Ilhéus-BA, onde aprendi muito sobre a responsabilidade de ensinar e das dificuldades de trabalhar como educador infantil, fato que me reaproximou da área do ensino onde fiz especialização em 2015.

Devo dizer que convivi com a cultura popular do país intensamente, o que me instigou a reconstruir minha malha de experiências empíricas com a academia novamente. Esta navegabilidade entre o mundo popular, a prática etnográfica e as possibilidades jurídicas me

levaram ao desejo de voltar à universidade - agora com nova bagagem - a fim de revalidar minhas potencialidades como pesquisador imantando todas as experiências acadêmicas, etnográficas, administrativas e artísticas numa nova empreitada intelectual, desta vez dentro do universo da cultura popular da Bahia.

A partir do ano de 2012, conciliado à minhas atividades profissionais, ingressei no mestrado de Etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia, viajando todas as quintas-feiras para Salvador de onde quer que estivesse para cursar as aulas. Baseado em minha trajetória como estudioso de *música popular* aliado à experiência antropológica dos processos políticos envolvidos nas construções identitárias no estado da Bahia, apresentei projeto intitulado “A herança *afro-brasileira* na *música popular* do Brasil”. Através de anos de experiência etnográfica no estado e especialmente no Recôncavo, volto a me deparar com o grande paradigma acadêmico de minha vida que concerne em dar caráter multidisciplinar ao estudo da cultura popular.

Em etnografia realizada no Recôncavo e sua capital Salvador, apresentei dissertação focada no que chamei de *violão baiano* e seus apontamentos às *musicalidades*²¹ e identidades locais. Este estudo baseou-se em ampla pesquisa hemerográfica, histórica e revisou a literatura da área de Antropologia e Etnomusicologia realizada na região por autores brasileiros e estrangeiros afim de uma composição sustentável do termo e de uma abordagem original da cobertura do sistema cosmológico do Recôncavo baiano sustentado pela construção de um “objeto acadêmico” descendente direto das violas de *samba* de roda do Recôncavo.

Afirmar que o *violão baiano* é um termo e uma concepção instrumental em franca construção e sua estabilidade depende do Recôncavo. Ele ocorre em Salvador, em uma acepção de música e postura “moderna”, mas alimenta-se da sua porção “interiorana”, na originalidade da ancestralidade, mais uma vez expondo a *fricção* constitutiva da Ba(h)ia. Em alguns momentos, ele aparece na fala nativa, em outros, é negado, porém sua existência parece inquestionável. Afirmar também que o significado do *violão baiano* extrapola os limites idiomáticos e organológicos do instrumento, funcionando para além de seu encerramento ferramental-musical, como um interlocutor de coesão social que musicaliza o elo entre o tempo (passado, o presente e o futuro), a identidade (sendo essencialmente **local**) e as ressignificações

²¹ “[...] memória musical-cultural que os nativos compartilham. *Musicalidade* seria, assim, um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas... mais do que uma língua musical, portanto, *musicalidade* é uma *audição de mundo* que ativa um sistema simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível no sujeito” (Piedade *apud* Rea, 2014, pp.25).

de sistemas culturais que viajam encapsulados nas *musicalidades* envolvidas nestas negociações culturais.

Embora várias sintaxes musicais do Recôncavo estejam sendo transpostas à outros instrumentos e aportando na *música popular* urbana de Salvador, é através do violão que ela se materializa de forma mais homogênea e presente, provavelmente pela representatividade do instrumento no *campo* da *música popular* brasileira e por sua também reconhecida característica histórica de trânsito fluido na sociedade e de sintetizador de novidades idiomáticas, aqui, fortemente inclinadas ao plano percussivo - ou das “cordas feridas” em alusão ao toque da viola machete. Através deste protagonismo, o *violão baiano* serve como elemento de coesão que firma uma indissociação e calcifica Salvador e seu Recôncavo num único “módulo” cultural/musical, que, embora tenha nas setas de sua linha de continuidade imaginária (histórica) apontamentos diametralmente opostos, (passado/futuro - rural/urbano) representa a própria síntese de sua identidade imantada no trânsito entre estas extremidades.

No que concerne ao plano musical-artístico, noto que neste trabalho me reconstruí manipulando temas inicialmente marginais à grande área da Música, a *música popular* local. Desta maneira, oportunamente me desfiz do artista que sou (músico) em direção ao cientista (antropólogo) que operacionalmente posso ser.

Já no plano antropológico, me reconstruí a partir de uma acumulação diferencial de capital científico (BOURDIEU, 1989) que a comunidade antropológica em sua maioria não acessa, que se manifesta no saber técnico-musical. Operando entre os sistemas epistemológicos da Música e da Antropologia, a aparente dicotomia em questão - que amalgama os saberes da Ciência e das Artes - viabilizou o domínio das músicas *ex-acústicas* e folclóricas da região através da apropriação do som e do significado acústico, irrompendo os *campos* de domínio científico endêmicos.

Neste ano, após a conclusão do mestrado, mudei-me definitivamente para Salvador, abandonando a carreira pública (INCRA-DF, SEAGRI-BA e ITESP-SP) por motivos de separação conjugal e desejo de proximidade com minha filha, à época, com 4 anos. Já era um empresário relativamente bem sucedido na área de licenciamento ambiental (note-se, eu quebrei!) e fundei minha empresa de consultoria e empreendimentos artísticos (Universo das Tendências), através da qual retornei ao *campo* da música exclusivamente.

Convidado a integrar o Cube do Choro de Salvador e atuando ao lado de artistas locais de renome, desenvolvi o curso “Harmonia e Criação Musical”, voltado ao *campo* da improvisação e composição em *música popular*, através do qual treinei corpos docentes de escolas de música da cidade e, no intercâmbio com músicos e projetos de residência artística

nos quais me envolvi, pude tocar em mais de 10 países na Europa onde também ministrei palestras e *workshops* para os alunos de pós-graduação em música da universidade Humbolt de Berlim (Alemanha), universidade de Groningen (Países Baixos) no *Conservatorio Superior de Musica del Liceo de Barcelona* (Espanha), compus para a orquestra da universidade de Aveiro (Portugal) mantando projetos musicais e grupos de alunos em Nova Iorque (Estados Unidos).

Em 2019, entendi ser o momento de fechar o ciclo de pesquisa entre som e identidade cultural e parti para Joao Pessoa (PB), para fazer meu doutoramento. Por lá, conheci um corpo docente de grande sensibilidade e capacidade. Muito bem recebido fui e entusiasmado com esta geração reciclada de pesquisadores, pus-me em campanha. Em retorno a Salvador para compor esta etnografia, eis-me aqui, como o leitor, diante deste tomo, tal exposição tendo o exclusivo intuito de servir à uma etnografia respeitável, pelo que exponho sinteticamente as trajetórias conformadoras deste vos escreve (HARAWAY, 1995). Trata-se do fechamento de um ciclo vivencial e etnográfico iniciado em 1988, com suas idas e vindas amalgamado à lógica, à sensibilidade e ao *ethos* local em suas mais diversas dobraduras culturais: da intimidade familiar às sociabilidades gerais; do público e do privado; do institucional às ruas; das artes à ciência; dos afetos êmicos às categorias da sensibilidade nativa; da pauliceia desvairada à *baianidade*.

Esta tese ficou “de molho” entre o período que lecionei Sociologia e Antropologia no Instituto Federal de Mato Grosso, em meio a onças e tuiuiús, na Amazônia matogrossense (Alta Floresta - MT) e Artes no Instituto Federal da Bahia em Ilhéus, onde, através do seu Núcleo de Arte e Cultura (NAC), recém institucionalizei o “Coro de Câmara” do *Campus*, do qual sou idealizador, diretor e regente. Concomitantemente, a política subsiste em minha atuação como Executivo Regional da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT-BA).

AQUELE, “ÉTICO”

Àṣẹ é uma expressão *iorubá*. Como coisa - palavra, foi flavorizada pelos léxicos geolinguísticos: *axé!* Do domínio acústico da cultura, seu “som” - nexos fonético anterior a qualquer (trans) grafia - conserva tudo “por dentro” dele; saudação, no candomblé: energia positiva. *Axé* pode ser ordinário também: cumprimento através do qual se deseja ao próximo coisas boas, força, ânimo. Os animais, entretanto, têm de ser limpos. Será servido um *axé* para os *orixás* e outro para todos os presentes - numa festa com muita *music!*

Face à diversidade de enfoques analíticos acionados na busca de uma conceptualização estável para o *gênero musical*²² *axé music* nos *campos*²³ científicos onde ganha objetividade, este trabalho prospecta, para tanto, a cobertura de seu *domínio acústico/não-verbal*, cuja expressão e percepção²⁴ ancoram, além de especificidades relevantes para sua prescrição taxonômica²⁵, aspectos decisivos na *audição de mundo*²⁶ da comunidade²⁷ soteropolitana.

²² Observe-se que cada esfera da linguagem engendra seus tipos estáveis de enunciados, os gêneros de discurso. É esta concepção de Bakhtin (2000) que está na base daquela que Piedade (1997) aproxima para *gêneros musicais*, qual lanço mão aqui, tomando-os como tipos estáveis de músicas do ponto de vista da estrutura composicional, do conteúdo temático dos estilos.

²³ Pensar em *campo* é supor um espaço físico-intelectual de relações de poder que pressupõe concorrência e acumulação de capital. Bourdieu expõe a ideia de *campo* quando analisa as relações do *campo* científico (BOURDIEU, 1983). Neste trabalho, demonstra que as práticas no *campo* estão sempre carregadas de interesses, e direcionadas “para a aquisição de autoridade” via acumulação de um capital específico advindos de estratégias anteriormente programadas que visam, em últimos termos, o reconhecimento no *campo* - ou seja, de seus pares-concorrentes. Para Bourdieu (1989), os indivíduos inseridos no *campo* apropriam-se de suas estruturas objetivas adquirindo o *habitus*, modos sistemáticos de ser e agir resultantes do diálogo entre a estrutura social e suas experiências pessoais, levando-os se comportar de acordo com “sistemas de disposições duráveis”, ou seja, o “como ser e fazer”. Portanto, apesar de o *habitus* revelar um posicionamento individual, ele se constrói através do movimento de socialização. São modos sistemáticos de ações, esquemas básicos de compreensão, que vão sendo compartilhados e se tornam os parâmetros de identificação entre os sujeitos do *campo*: o *habitus* é estruturante (gerador de práticas e esquemas de percepção) e estruturado (pelas condições sociais).

²⁴ “[...] Se você estuda algo como música, tem que fazer uma etnografia da percepção, do escutar, do perceber o mundo acústico. Também existe uma relação entre escutar e fazer som; escutar não é só biológico ou físico ou fisiológico. Escutar é também cultural, e o que a gente decide focar ou não focar na escuta tem uma dimensão cultural” (FELD, 2015b, p.444).

²⁵ Aqui, a taxonomia de Bloom (1971), o cognitivo, o afetivo e o psicomotor.

²⁶ O análogo de “visão de mundo” (Ver MENEZES BASTOS, 1999b). Acredito que esta ideia extrapole as culturas não-ocidentais onde sua articulação é especialmente consorciada à dilatação perceptiva de um mundo viso/grafico/etnocêntrico (este, ocidental); ao contrário, aspectos de sua definição sendo altamente rentáveis para sua operacionalização em contextos mais difusos.

²⁷ Aqui, no sentido de agrupamento social com valores comungados (BAUMAN, 2003), seja este grupo territorializado ou não. Qualquer grupo social é sujeito a permanentes transformações, daí que sua “estabilidade” depende de uma persistência historicamente observável à qual se atribui significância em termos metodológicos.

A partir da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (1962 [1945]), registro o “domínio acústico” da cultura como toda expressão e percepção ocorrentes no mundo audível de um indivíduo ou grupo (FELD, 2012b [1982]; 1994; 2015a), nesta proposta - motivado pelas argumentações *a fortiori* -, operacionalmente despregadas, entretanto, do sistema de referência/sentido consagrado pela verbo-cognição linguística (LYONS, 1974) e daquilo que Schafer (1977) chamou de *soundscape*.

A supressão sistemática de seu sistema verbo-cognitivo opero na direção de dilatar a capacidade semântica do som, para além do complexo indicativo-conteudista da língua falada (HAVELOCK, 1963; CARROL, 1972; ONG, 1982; WRIGHT, 1990; RÉE, 1999). Do contingente ambiental, operacionalizo seu afastamento na medida em que o homem não tem *agência* (GIDDENS, 1979) praxiológica direta sobre sua expressão - portanto, não é *gerativa*²⁸. Embora a construção e operação dos sentidos interfira decisivamente na percepção dos sons (GELL, 1979; 1992; SEEGER, 1987; STOLLER, 1989) e da cultura como um todo - bem como na domesticação de seus conteúdos - a “superfície sonora” ambiental não é, em si, produto exclusivo dela.

A partir deste enquadramento, refiro-me, portanto, às operações expressivas e perceptivas da comunicação de “conteúdos programados”, então: do *domínio acústico/não-verbal* de um *gênero musical* concebido como parte de um fenômeno abrangente da contemporaneidade que absorve e recompõe aqueles denominados artísticos, primitivos (étnicos) e folclóricos; fragmento, pois, do “terceiro universal musical do ocidente”²⁹.

Note-se que este fracionamento, aqui, é operacional para o exame que pretendo, não a refração do binômio cultura/natureza ou ainda, música/cultura: entre a cognição (indivíduo), os conteúdos (comunidade/cultura) e o ambiente (acústica/não verbal), este é justamente o domínio que possui referência (expressão) e sentido (semântica) operando numa matriz toda própria, exigindo da análise de seus contornos intersectivos uma leitura que se estabeleça biunivocamente; excedendo, portanto, as partições epistemológicas historicamente observadas e posicionando os quadros interpretativos entre verbal e não-verbal numa mesma moldura; não antinômicos, mas monádicos:

²⁸ Para o amplo uso do conceito em linguística, ver Chomsky (1957; 1965; 1986). No *campo musical*, ver Lhedahl & Jackendoff (1989).

²⁹ “[...] O primeiro teria sido o canto gregoriano vinculado ao cristianismo; o segundo, a música ocidental dos séculos XVII-XIX; e o terceiro, a referida *música popular*, que, consolidada nos anos 30-60 do século XX em torno do eixo *jazz-rock*, aplica-se a um sistema mundial planetário, onde a indústria do entretenimento e o show business são peças fundamentais” (MENEZES BASTOS, 1995b, p.2).

“[...] Em todas as músicas, o som chama a atenção para si mesmo. Este é particularmente o caso [**do domínio acústico/não-verbal**]. Aqui o “significado” (**conteúdo**) não se esconde em outro lugar, mas está no som da música” (IHDE, 1976, p.155, tradução e grifos meus).

Husserl (1962), anos à frente da superação deste refluxo bipartido entre a psicologia diferencial e a linguística - entre expressão e percepção -, aponta uma ruptura no processo significativo estabelecido por um consórcio entre o sujeito e sua exterioridade em condições de proposicionalidade: “nós exprimimos o que nos oferece a experiência direta” (HUSSERL, 2000, p. 37). Toda expressividade assegura uma identificação, o sujeito, para tanto, **afastando-se de e através de** sua individualidade, **de e através de** suas enunciações.

Estes nodos da comunicação, aparentemente polarizados, são postulados em um circuito que configura meio³⁰ específico o *domínio acústico/não-verbal*, este que concatena duas posições imantadas do processo (entre expressão e sentido) distribuindo-as em um sistema tanto combinatório aberto quanto preciso³¹.

Postulo que este circuito encadeie, ainda, nexos ostensivos entre as experiências do sítio e do tempo, encorpando contornos do primeiro tanto na compulsiva fugacidade acústica/não verbal do segundo (ONG, 1967), quanto, paradoxalmente, na sua pertinência histórica (calculável, linear e sucessiva) e cosmológica (eterna, original e cardeal). Tal alinhamento sonda a disposição de cruzamentos significativos entre os estratos da identificação (*self*), da pertinência (*kronos*) e da localização (*locus*), todos, aqui, enredados no mesmo domínio; algo como uma (ou mais) estrutura fundacional, um (ou mais) denominador comum que aciona a memória cultural³² parametrizando a atualização dos signos noéticos imantados entre o tempo mítico³³ e a contemporaneidade.

³⁰ McLuhan, em seu célebre (1971) demonstrou que o meio é elemento determinante na comunicação; não apenas um ‘canal’ transmissivo, qualquer configuração dele sendo mais determinante do que uma alteração no conteúdo. O elemento expressivo mais importante da comunicação não é, portanto, o conteúdo da mensagem, posto que este será sempre outro meio.

³¹ “É esse imediatismo da música que Kierkegaard descreveu como o ‘puro sensual’, o ‘demoníaco’. Mas não há ‘pureza’ para o sensual, é antes uma questão de gravidez de significado que se apresenta como música. Somente quando comparada à língua ela aparece como um ‘mistério sombrio’. Nem, para a mesma razão, a música pode ser pensada como ‘abstrata’; existe mais do que uma superfície no som” (IHDE, 1976, p.155, tradução minha).

³² Há aqui duas perspectivas mnemônicas envolvidas: a comunicativa, relacionada à transmissão difusa através das linguagens (**aqui musicais**); e a memória material, referente a produção de lembranças objetivadas e institucionalizadas, que podem ser arquivadas ao longo das gerações de forma mais sistemática e recuperável. A memória cultural é constituída, assim, por heranças simbólicas que funcionam como gatilhos para acionar significados associados e remonta o tempo mítico das origens, cristalizando experiências coletivas do passado e pressupõe um (re)conhecimento restrito aos iniciados (ASSMANN, 2011, grifos meus).

³³ O tempo mítico apresenta uma estrutura circular, um tempo reversível, se não através do próprio “mito” - que realiza o retorno em sua própria narrativa ou repetição cíclica - através do “rito” (**a expressão musical em si**), que corresponde a um retorno ritual às origens. Conforme Jean-Pierre Vernant (1973, p.71-112, grifos meus), o

A partir deste macro-enquadramento, integrando, pois, os continentes científicos da antropologia da comunicação e dos sentidos, da semiótica e das musicologias, o esquadrinhamento das múltiplas operações através das quais determinadas *musicalidades*³⁴ encarnam-se às configurações³⁵ do *supergênero musical axé music* torna-se rastreável. Soma adverter aqui, que, às *musicalidades*, refiro-me, de maneira inclusiva e extensiva, tanto `a elementos simbólicos e retórico-comunicativos que se apresentam no *campo* dos *gêneros musicais* étnico-folclóricos (que apontam para a uma suposta autenticidade) quanto àqueles da *música popular* urbana (que aponta para a industrialidade e hibridismo³⁶) - entre e para os quais o *axé music* sintetiza potencial otimamente demonstrável.

Outra moderação. Nesta proposta, privilegio uma análise fundamentalmente rítmica e timbrística, seguindo, pela primeira, a tendência largamente difundida deste enfoque em estudos reconhecidos das músicas africanas e “afro-brasileiras”³⁷ e, pela segunda, sua condição de “personificar³⁸”, “soar através de”: quando se ouve, da cultura para o indivíduo, a invasão destes parâmetros define o “eu”³⁹ - socialmente, entre “nós”, e, como mais importa aqui, em relação aos outros (não-nós) : o “umbigo do mundo” (ELIADE, 1958, pg. 231-235). Estabeleço ainda que, embora o estudo proponha Salvador como *locus* privilegiado para a composição desta etnografia, “local”, aqui, refere-se ao Recôncavo baiano como *totalidade*⁴⁰

mito não tem propriamente uma cronologia, mas sim uma “genealogia”: toda vez que o evento comunicativo (**a narrativa musical - aqui acústico/não-verbal**) se completa entre seus pares, evoca-se uma origem no eixo abscisso do tempo.

³⁴ “[...] memória musical-cultural que os nativos compartilham. *Musicalidade* seria, assim, um conjunto de elementos acústico/ simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas [...]” (PIEADADE, 2006; 2011 p. 103).

³⁵ A originalidade reside em “[...] uma interação especial com sua audiência, em sua época. A cada narração (**performance**) [...] os narradores (**músicos**) também introduzem novos elementos (**musicais**). [...] haverá tantas variantes menores de um mito (**música**) quantas forem as repetições dele” (GOODY, 1977, pg.29-30, grifos meus)

³⁶ Conforme Adorno (1986).

³⁷ Para referências, ver Béhague (1976; 1984), Herskovitz (1949), Kubik (1979), Luhning (1990;2004), Merriam (1951), Alvarenga (1946), Sandroni, (2001); Chada (2006), Oliveira Pinto (1999,2001) e Waddey (1980;1981) para citar alguns.

³⁸ A própria palavra “pessoa” deriva do latim *persona* (*per-sona*), que significa, literalmente, “ressoar” (IHDE, 2007 [1976], pg. 14, tradução minha).

³⁹ A expressão acústica/não verbal/não-verbal origina-se do interior do ser e da cognição, revelando seres humanos a outros, perceptivamente (como a língua falada) engajados (INGOLD,2000), agrupando-os de forma coesa. Quando uma sentença retórica é expressada pelo músico, os ouvintes, ao percebê-la, estruturam uma unidade entre os próprios e o *performer* via qualidades acústica/não verbais daquele meio específico, dimensionando configurações comunicativas, de troca de e comunhão de conteúdos; de pertencimento.

⁴⁰ Aqui o conceito de *totalidade* amplamente difundido nos estudos de História Social e balizadores do pensamento de importantes sociólogos como Lukacs, Bauman e Lefebvre: “Essa prioridade do todo sobre as partes, do complexo total sobre os complexos singulares que o formam, deve ser considerada absolutamente estabelecida, porque de outro modo - quer se queira quer não - chegar-se-á a extrapolar e tomar autônomas aquelas forças que, na realidade, simplesmente determinam a particularidade de um complexo parcial no interior da *totalidade*; se elas se tomam forças autônomas, não contidas por nada, permanecem incompreensíveis as contradições e desigualdades do desenvolvimento que emergem das inter-relações dinâmicas entre os complexos

proscênio, funcionando, esta, inclusive, para além de um sistema conectado que torna sua estabilidade anti-fracionável através do som, mas, alargadamente, pela sua posição demiúrgica na *narrativa da nação* (HALL, 2002) e pela extensão de suas estruturas sígnico-sonoras à *domínios acústicos* alienígenas, até super-atlânticos⁴¹.

As determinações geopolíticas e ideologicamente exclusivas que extremam, na região, a percepção do ideal metropolitano, de um lado, e de seus satélites, do outro, parecem não responder às condições historicamente observadas (REA, 2014, p.154-155). Em realidade, este local produz seus conjuntos sociais contrastivamente (SAHLINS, 1997a; 1997b) dentro de um tecido que torna insustentável pensa-los atomizados: nascem e se desenvolvem, portanto, numa rede íntima que irrompe as fragmentações através das quais são sistematicamente opostos (REA, 2019).

Aponto, assim, tentativamente, que aspectos da expressão e do conteúdo do *domínio acústico-não-verbal* do *axé music* estejam especificamente relacionados ao processo constitutivo de uma “imaginação comunitária” (HOBSBAWN & RANGER, 1997) baseados em “signos culturalmente aceitos” (BOILÈS, 1982, pp. 27-8), imersos, pois, num *campo* de pesquisa que vai da referência explícita e produtiva não-verbal à linguística; depois, àquilo que toca as disciplinas da interpretação: logo, entre a língua e a discursividade, a linguagem e a significância (BARTHES, 1983; 1987), o simbólico e a simbolização (PÊCHEUX, 1999).

Reforço que as armações epistemológicas deste modelo analítico indicam aspectos do *domínio acústico/não-verbal* de uma cultura específica, as tentativas de superação crítica de certos nexos contingentes seus não valendo, portanto, em todo tempo e lugar. Posiciono-me, neste sentido, francamente a favor de Blacking (1977a; 1977b; 1981) reafirmando a proposta de Harrison, Hood e Palisca (1963) para quem toda musicologia é uma musicologia étnica, cada diversidade de expressão e percepção precisando de um *corpus scientiarum* específico - **para e a partir** das sociedades que as edificam.

singulares e, sobretudo, do lugar destes últimos no interior da *totalidade*. Porém, tal especificidade, no plano ontológico, é determinada não somente por leis próprias ao complexo parcial, mas também, e sobretudo, pelo lugar e pela função desta na *totalidade* social” (LUKACS, 1981, pp.91-92).

⁴¹ “[...] remonta a meados do século XVIII o que se poderia chamar de primeira onda da *música popular* brasileira no cenário internacional, a sua primeira contribuição para a sua criação. Isso aconteceu com a *fofa*, música de dança de classe baixa da população de origem africana na Bahia logo difundida em muitos centros da então colônia portuguesa. Segundo alguns autores, a *fofa* foi exportada para Portugal, onde logo se tornou um gênero nacional” (MENEZES BASTOS, 2003, p. 24, tradução minha)

As sintaxes musicais-comunicativas que emanam do *axé music* - conduzindo aspectos simbólicos nodais para a percepção de uma *musicalidade* e identidade local - mostraram-se, no tempo de minha realização, tão enigmáticas e insólitas quanto desonradamente negligenciadas; tanto no âmbito local - da ciência e das artes - quanto num circuito simbólico mais abrangente. Embora o estudo parta do nexo acústico para atender às especificidades do *campo* do *axé music* em busca do enquadramento de uma identidade específica, foi preciso mapear mais do que a superfície sonora, mas os signos que, através destas, sustentam e conformam tal percepção.

À “primeira escuta”, a trama destas *musicalidades* assaltou meus tímpanos com voracidade esfíngica - encerrada em sua flagrante personalidade *ex-acústica*. Ao convocar a peça para alguma demarcação científica, uma análise minimamente sustentável posicionou-se, inicialmente, num desdobramento tricotômico: (1) entre o quinhão sintático e pragmático consequente dos *gêneros musicais* envolvidos (HATTEN, 2004) - algo entre a *forma*⁴² de Nattiez (1989), e a *técnica* de Mauss (1950) - encerrado em sua materialidade observável; (2) a organização lexical do evento sonoro - alguma semiologia musical como sugerem Nattiez (1973; 1974; 1989) Molino (1975) Ratner (1980), Hatten (1994) e Agawu (1991; 1995) e (3) a operacionalidade com que esta qualidade distintiva é oportunamente adequada `a uma pontual navegação entre determinados *gêneros musicais*⁴³; estes pré-estabelecidos no *campo* do *axé music* num enquadramento identitário desejado, acordado, específico e geograficamente experimentado⁴⁴ que organiza o sentido de pertencimento - ou seja, algo configurado naquela acepção levistraussiana da dimensão simbólica, de fluência mítico-narrativa (LÉVI-STRAUSS, 2004a). Concordando com Geertz (1978), o que busco aqui é muito mais o refinamento de um debate do que uma busca perfeita de consenso.

A exigência interdisciplinar para uma argumentação sustentável tornou-se - e, espero, revelar-se-á desta forma aqui - condição *sine qua non* para pensá-la mesma, o objeto ganhando contorno tão polifacético que, súbito, boleou-se; não há uma perspectiva positiva ou ângulo

⁴² “Formas simbólicas são portadoras de significados para aqueles que os produzem e para aqueles que os percebem [...] Simbólico tem aqui uma significação geral: **uma forma simbólica remete `a uma outra coisa diversa**” [...] e’ qualquer coisa que colocada no lugar de outra coisa para alguém. *Aliquid stat pro aliquo*” (NATTIEZ, 1989, pp.12).

⁴³ Observe-se que cada esfera da linguagem engendra seus tipos estáveis de enunciados, os *gêneros de discurso*. É esta concepção de Bakhtin (2000) que está na base daquela que Piedade (1997) elabora para a de *gêneros musicais* qual_lanço mão aqui, tomando-os como tipos estáveis de músicas do ponto de vista da estrutura composicional, do conteúdo temático e do estilo.

⁴⁴ Faço aqui uma explicação *a priori*. Neste livro, privilegiarei - no âmbito acústico - uma análise fundamentalmente rítmica, seguindo a tendência largamente difundida deste enfoque conforme estudos reconhecidos das músicas africanas e *afro-brasileiras* - esta última, *totalidade* cultural que sedia e sintetiza a *musicalidade* onde se insere objeto de estudo em exposição. Para referências, ver Béhague (1976;1984), Herskovitz (1949), Kubik (1979), Luhning (1990;2004), Merriam (1951), Alvarenga (1946), Chada (2006), Cunha (2008), Oliveira Pinto (1999,2001) e Waddey (1980;1981) para citar alguns.

analítico privilegiado: o estudo é, como noutra narrativa, esférico, cíclico - e se desenvolve atada a uma musico-logia que compreende a interpretação do discurso sonoro orientado pela premissa de que sua porção *acústica/não verbal* é chave privilegiada de entendimento da filosofia e do *ethos* desta comunidade e opera no âmbito da linguagem e, portanto, da comunicação. Através do *domínio acústico/não-verbal*, postulo uma retórica comunicativa que evoca um *tempo mítico* congregador e articulador da sócio-lógica da comunidade soteropolitana calcada em uma personalidade *acústica/não-verbal* qual, pronunciada, sinaliza uma *totalidade* que atende às molduras locais, regionais, nacionais e internacionais de pertencimento e funciona como gabarito de aspectos identitários profundamente compartilhados.

É necessário ainda esclarecer que a sugestão deste objeto de estudo como *gênero* ou, ainda, *supergênero musical* como estudarei adiante, não é uma categoria nativa e sim por mim sugerida ⁴⁵, a título de referência, nomeando, inicialmente, apenas uma possibilidade. Mesmo que o termo - uma vez introduzido no desenrolar da etnografia - tenha sido prontamente assentido e sua significação logo estimada pelos nativos, este escrito seguirá para além de alguma explicabilidade puramente semântica - na direção de uma rede semiológica mais ampla: aquela referente à interpretação da organização do sentido a partir do fenômeno acústico, sua manifestação como sistema simbólico, como linguagem e como código sociocultural. O que descrevo aqui são categorias recorrentes que observei durante minhas audições e entrevistas com os nativos que estão geralmente implícitas em seus discursos e que, em maior ou menor grau, com diferentes posicionamentos e elaborações, todos compartilham e/ou marcam rupturas, embora eu tenha omitido a publicação de muitas tensões percebidas.

No tocante à exigência metodológica de que o etnomusicólogo alcance algum domínio da prática instrumental pesquisada (HOOD, 1960)⁴⁶, evoco uma relativização para o problema que se instaura entre a busca de um ponto de escuta da música e o processo na experiência musical gnóstica. A importância deste adendo aqui deve-se ao fato de ter surgido do deslocamento dual vivenciado entre minha pesquisa de *campo* e a revisão bibliográfica, diante

⁴⁵ Foi feita extensa pesquisa hemerográfica e não foi encontrado nenhum registro do termo em trabalhos acadêmicos ou publicações de periódicos.

⁴⁶ Que superestimava a relevância da prática instrumental no aprendizado da etnomusicologia e a consequente visão dos departamentos como “conservatórios musicais internacionais” (KEIL; FELD, 1994).

de meu objeto de estudo. Em virtude da epidemia de COVID-19 o contato frequente com a *performance* ao vivo ficou muitas vezes relegado à discografia e a shows virtuais dos entrevistados – mas, ao mesmo tempo, tive entrada na construção verbal do fazer – parte, também, do *domínio acústico* desta cultura. Assim, eu apreendi a *techné* (ou aspectos dela) observando os músicos dentro e fora dos momentos performáticos (mesmo entendendo que o exemplo isolado e a transmissão do conhecimento seja, também, uma *performance*), entrando em um outro hemisfério da construção sociomusical (ou cultural, em últimos termos) que é a verbalização do fazer, sendo também o próprio e, ao mesmo tempo, a construção deste.

Em muitos momentos, ao participar das conversas, interações sociais e práticas musicais me entreguei profundamente à experiência compartilhada participando do significado, pessoalizando minha experiência através da música, da fala e de outros processos comunicativos subliminares, portanto, vivendo-os, preferindo, mantendo laços mais íntimos com uns e não outros, participando dos eventos. Não estive sentado debaixo de uma árvore encoberto pela sombra da fogueira, isolado, concentrado na captura de todos os elementos que julgo importante, diário empunhado, gravador ligado, celular pronto para o disparo ou qualquer outro mecanismo que pudesse me tornar “óleo em água” na empreitada científica. Ao invés disto, estive bêbado e dançando como todos quando possível. O gravador talvez esquecido, jogado atrás de um carro. Nada de anotações, nada de estranhamento, distanciamento ou *anthropological blues* (DA MATTA, 1984).

Entre na experiência do como fazer em suas múltiplas dimensões. Tornei-me um aprendiz de indivíduos que, ali, no ato da exposição de sua *audição de mundo*, me consignaram uma “teoria nativa” e, junto com ela, toda a sua cosmologia⁴⁷. Minha metodologia tem se baseado, há anos na cidade, em passear agradavelmente pela noite, dançar e comer, cada um ao seu modo e com suas preferências, embarcando no evento *metacomunicativo*⁴⁸. Peço atenção aqui, pois não se trata de uma “mera” experiência ou na existência de um começo e fim do evento comunicativo, ou seja, uma simples passividade e aceitação dos modos. Há sim, um início e uma consumação que já não é mais.

Compreendi que vivenciava o próprio contexto qual o *axé music* e os nativos de Salvador se reportam, algumas vezes tocando com os músicos, em outras ouvindo-os falar, operacionalizando réplicas internas a tópicos não formulados previamente ou racionalmente, atravessando uma espécie de iniciação comunicativa em direção a um ângulo epistemológico

⁴⁷ Entenda-se aqui como sociocultural, também.

⁴⁸ Conforme Briggs (1986).

fugidio para o observador distanciado. Diluído entre os nativos, as ações do etnomusicólogo são aqui comunicações com a cultura que retroagem na *psique* como “verdadeiro” reconhecimento da realidade. Esta se apresenta como uma “caligrafia⁴⁹” (ou a materialização do abstrato) que ocupa, sem licença, a retina do observador na ambiência na qual está imerso.

Este tipo de envolvimento extrapola a participatividade malinowskiana⁵⁰. Como propõe Dilthey, em *Introduction to the Human Sciences* (1883), é um *erlebnis* das manifestações que constituem expressões de uma cultura, a vida só podendo ser compreendida e apreendida a partir e até a experiência em si. Muito embora nunca se experimente o fenômeno cultural nativo integralmente, podemos extrapolar a mera experiência interpretando as expressões dispostas. Estas não são apenas “peças” de sentido com frequência ocorrente, mas, também, “partículas culturais” onde elevada atividade de pressupostos sintetizados de uma sociedade são acionados, fluxo de entrada à exposição plena, onde valores centrais são expressos e o simbólico se revela menos transparente⁵¹. Nisto, o gracejo tradutor de Hermes entre dois “mundos diferentes”, pelo que o pensamento não vai além da vida (PALMER, 1989, p. 109).

Feitas estas considerações, endosso método de pesquisa etnomusicológica deva se orientar em direção à vivência da música, ao mesmo tempo, “nela mesma” e “ao seu redor”. Ora, eu não sou nativo, fui iniciado em uma série de enunciados culturais locais, não conhecia muitos dos *gêneros musicais* que aqui operam, não sabia executar as *técnicas* envolvidas, mas, além de apreendê-las como músico, receio que, aparentemente, sua maior importância não esteja no ato sintático-instrumental simplesmente (por dentro), mas sim no que elas sinalizam, símbolos de representatividade social (por fora).

Uma das obrigações de nós etnomusicólogos - inclusive no que diz respeito ao crescimento e visibilidade da disciplina - é incorporar novos *campos* de trabalho e objetos de pesquisa. Este é o dínamo que engrandece os horizontes da pretensão planetária de “abraçar” o mundo audível do ser humano bem como fomentador de suas articulações teóricas orbitais que sempre caracterizaram a navegabilidade do etnomusicólogo no mundo acadêmico: a condição de *flaneur* epistemológico (REA, 2014, p.49). Para tanto, especificamente no *campo* da etnomusicologia na Bahia, creio que haja a necessidade de um movimento de mão dupla a ser lançado, um compromisso de apropriação de objetos que vejo secundarizados pelo panteão

⁴⁹ Adianto que a “caligrafia” não é um conjunto de enunciados de organização racional (a partir do “eu”), mas um texto contraditório, cheio de re-criações e signos com os quais o pesquisador dialoga constante e contrastantemente. Ativo na cadeia semiótica que eu mesmo estou ajudando a tecer, entendo que minha análise não deve, portanto, puramente buscar estruturas ou mecanismos de reprodução das *musicalidades* articuladas, mas orientar-me naturalmente em direção à busca da compreensão dos seus significados.

⁵⁰ Referente a Malinowski (1984).

⁵¹ Turner e Bruner (1986).

dos clássicos acadêmicos locais, porém de inestimável valor bruto: o olhar etnomusicológico para as *músicas populares* da cidade de Salvador.

Noto que as músicas étnicas e folclóricas dominam amplamente o interesse da produção científica realizada no local, e compreendo que assim seja. Visto que a região de Salvador possui sociabilidades e nodos históricos demiúrgicos e particulares que chamam a atenção do mundo acadêmico (inclusive internacional) nos mais diferentes *campos* científicos, para boa porção dos cientistas nativos do hemisfério norte e do sul-sudeste do Brasil (de onde vem grande parte dos estudiosos que aqui realizaram pesquisas reconhecidas), a cidade se mostra altamente *ex-ótica* e *ex-acústica* ao restante do país. Não há dúvida de que muitos destes estudos são altamente reveladores e inclusive clássicos da etnomusicologia e da antropologia feita no Brasil, e, por assim ser, creio que tal fato possa seja um indicador de que, diante de tanto material levantado, seja possível traçar conexões entre estes estudos e a *música popular* local, atual, diluída na condição metropolitana adquirida pela cidade nos últimos 40 anos⁵².

Um local que possui uma genealogia musical tão investigada e diversa certamente carrega em sua *música popular* especificidades sonoras e cosmológicas tão reveladoras em suas ressignificações e condições citadinas quanto os aspectos que fomentam o interesse pelas músicas folclóricas e étnicas de Salvador. A presença constante das *timelines* (observada por estudos clássicos na África, América Central e no Brasil) nos repertórios que referenciam diversos gêneros da *música popular* local demonstra que houve aqui um duplo processo de ressignificação: (1) da África, América Central e Estados Unidos para Salvador e (2) do universo étnico-folclórico (já) baiano para o “popular urbano”. Notando que não há homogeneidade na *música popular* brasileira e que sua regionalização (“sotaques⁵³”) reflete peculiaridades identitárias⁵⁴, aqui se insere uma das principais perspectivas que proponho: este segundo processo de ressignificação no *locus* privilegiado de análise do primeiro - e as consequentes especificidades decorrentes desta condição. A importância do foco na *música popular* local me parece flagrante para o *campo* da *música popular* brasileira como um todo e uma reflexão etnomusicológica para a mesma se justifica.

⁵² A condição jurídica de metrópole foi decretada através da Lei Complementar Federal número 14, de 8 de junho de 1973.

⁵³ Cf. Rea (2014, p.154-155).

⁵⁴ “Devido em parte ao fato de a fonografia ser considerada [...] condição constitutiva para a existência da *música popular* e porque a indústria fonográfica estabeleceu-se, no País, no começo do século XX, primeiramente no Rio de Janeiro – então, capital política do Brasil –, grande ênfase tem sido dada por ela aos estudos sobre a *música popular* ali. Isto se articula com sua omissão em relação à cobertura do assunto nas demais partes do País. Essa tendência é marcada por um forte caráter teleológico, tudo nela apontando para um grandioso fim – a celebração do *samba* carioca, consagrado durante as primeiras décadas do século passado como *gênero musical* emblemático do Brasil” (MENEZES BASTOS, 2007, p. 8-9).

Compreender as elaborações musicais implica em apreender além dos aspectos estruturantes da música, mas a conjuntura histórica do processo, as dinâmicas culturais e, principalmente, as manifestações simbólicas da sociedade. A música deve ser entendida como reflexo de um consenso (bem como de uma diversidade coletivamente aceita) simbólico de um grupo através do fenômeno acústico, como um produto essencialmente comunicativo das relações sociais em um dinâmico e permanente espectro de ressignificações.

O processo de criação musical envolve dois níveis: O primeiro se refere aos processos semióticos de produção musical em si (CARVALHO,1994). Tais elementos semióticos estão no domínio do universo simbólico dos agentes sociais. O segundo aponta para os “idiomas” da música, os discursos sobre a música que se dividem entre os de qualidade êmica e os analíticos (etnomusicológicos). A produção musical envolve processos entre contexto e o próprio “texto” musical, *musicalidades* e visões de mundo (OLIVEIRA PINTO,2001).

Isto posto, entendo que tão importante quanto manter as bases tradicionais do interesse etnomusicológico na região de Salvador (através da qual - como catalizador comparativo - assumirei a tradição da análise musical calcada especialmente na dimensão rítmica e timbrística⁵⁵), creio que seja importante o duplo movimento de assumir a contrapartida deste investimento científico e “inverter” o foco da tradição científica local para pensar e exercitar uma etnomusicologia urbana, aproveitando o rico legado já demarcado por estudos da música local e, em últimos termos, contribuir para aos mesmos na completude de um mosaico acústico que em muitos aspectos parece responder a um só “contínuo”⁵⁶; justamente esta seta merece ganhar musculatura na sua extremidade cidadina, sem dúvida alimentada pela sua tradição já demarcada. Nada mais apropriado do que justificar esta necessidade discutindo algumas ideias bastante difundidas, tanto no senso comum como no meio acadêmico, a respeito da etnomusicologia.

Há um sentimento amplamente observado na academia apontando que o objeto de estudo etnomusicológico recorta, preferencialmente, um objeto exótico, distante ou

⁵⁵ Ver Kubik (2010) e Luhning (2001) .

⁵⁶ Parto do princípio que a *música popular* “ somente pode ser bem compreendida dentro de uma moldura cujos nexos simultaneamente tenham pertinência local, regional, nacional e global, e que aborde as músicas erudita, tradicional e popular como universo, não isolados mas comunicantes” (MENEZES BASTOS, 2007, p. 7).

singularizado. Em termos de posição epistemológica, a disciplina se caracterizaria pelo relativismo, onde deve assumir as consequências de uma supervalorização do discurso (verbal e musical) do nativo e ausência de quadros interpretativos e análise mais gerais e estruturalistas.

Entretanto, quando se considera mais especialmente o trabalho do etnomusicólogo às voltas com questões urbanas, pesa sobre ele um preconceito adicional, dessa feita partindo do interior da própria etnomusicologia, ou seja, há uma espécie de “preconceito caseiro”. O ponto de partida dessa visão é que a etnomusicologia, em sua forma clássica, praticada no contexto das sociedades não “ocidentalizadas”, desenvolveu uma reflexão própria a respeito de temas específicos (como a síncope⁵⁷, a gravação⁵⁸, a notação - transcrição⁵⁹ e as conexões musicais com a mitologia⁶⁰) e conformam um *campo* de reflexão reconhecido e legítimo no interior da disciplina. A pergunta que se coloca diante disso é: onde entra a etnomusicologia urbana nesse cenário? Será que o estudo das sociedades e da música ocidental caberia exclusivamente a outros ramos das ciências musicais ou humanas? Qual a seriam as especificidades de uma etnomusicologia urbana? A etnomusicologia é método ou objeto?

O homem “civilizado” é um objeto de investigação igualmente interessante, e ao mesmo tempo sua vida é mais “acessível” material, acústica e cosmologicamente à observação, audição e estudo. Isto não significa de modo algum que sejam objetos de tratamento mais simples, pelo contrário, o exercício de estranhamento se revela em últimos termos, como excelência da etnografia, sua própria alteridade ensimesmada, num processo reflexivo altamente psico-lógico. Assim, os mesmos métodos despendidos por Seeger, Kubik ou Merriam no estudo da vida e músicas de índios, povos africanos ou aborígenes podem ser empregados com o mesmo êxito na interpretação dos costumes, cosmologias, músicas e concepções gerais de vida que prevalecem na cidade.

Ao tomar como objeto de seu estudo as sociedades chamadas “complexas”, uma etnomusicologia urbana não perde seu componente *alter*, de forma que deve encarar um desafio: manter-se fiel ao patrimônio teórico e metodológico da disciplina, ao mesmo tempo em que é obrigada a trabalhar com um recorte pouco usual. E aqui está o problema, que é o de

⁵⁷ Cf. Arom (1985), Kubik (1979), Nketia (1974) e Mukuna (2006) e Andrade (1962[1928]) para citar alguns que estão nesta bibliografia.

⁵⁸ Ver Gilman (1891).

⁵⁹ Ver Ellingson (1992a; 1992b), Nettl (1964, 1983), Seeger (1977) e Widdess (1994).

⁶⁰ Levi-Strauss (2001) e Seeger (1987).

tentar reproduzir, principalmente no cenário das grandes metrópoles, aquelas condições tidas como clássicas na pesquisa etnomusicológica: a dimensão insular, da aldeia, da comunidade⁶¹.

Cabe notar que, tais condições já não se aplicam as próprias pesquisas da etnologia, mas continuam presentes, no imaginário, como características ideais da abordagem etnográfica. Esta transposição, ou seja, a tentativa de reproduzir, no contexto bastante diversificado e heterogêneo das metrópoles, aquele lugar ideal onde supostamente se poderia aplicar, com mais acerto, o método etnográfico é realmente tentadora. E aqui entramos nos desafios propriamente ditos da etnomusicologia urbana, dos quais ora me aproximo como exercício.

Em última instância, etnografar é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever e escutar músicas, levantar genealogias, mapear cosmologias, e assim por diante. Mas o que a define em especialidade é o tipo de esforço intelectual que ela representa: “um risco elaborado para uma descrição densa” (GEERTZ, 1978, p. 15). O emparelhamento da análise pretensamente objetiva com a vivência talvez seja a tarefa mais específica da etnomusicologia, distinguindo-a de outras ciências musicais. Não é possível, nem necessário, que o pesquisador conheça por experiência todas as verdades de que fala. Basta que tenha aprendido a deixar-se ensinar por uma outra cultura pois, doravante, se apropriará de um novo órgão de conhecimento e se apoderará da região “tábula rasa” de si mesmo, que não é revestida por sua própria cultura e por onde se comunica com as outras (MARLEAU-PONTY, 1984, pp. 199-200).

Nesta acepção, Marshall Sahlins (1997) expõe um *campo* etnográfico no mundo contemporâneo que ao invés de reduzir sociedades à singularidade de sua condição de alteridade tem na sua malha urbana não uma barreira divisora, segregatória: ela os une (como o mar para o *Kula*) e estabelece um contexto de troca muito mais amplo. Mais do que fixar a etnografia apenas no contexto mínimo da comunidade, uma etnografia contemporânea deve levar em conta um fluxo muito mais amplo, deslocalizado, inter-relacional e inter-nacional, onde ser e estar não configuram necessariamente o mesmo verbo.

E, em vez de uma reduplicação do discurso corrente sobre o decantado caos urbano, um olhar atento “de perto e de dentro”⁶² – vai captar arranjos, mecanismos e saídas surpreendentes dos atores sociais e que não são visíveis a um olhar meramente de fora. É dessa forma que a metrópole, na sua diversidade e na sua escala e também nos seus conflitos e problemas

⁶¹ Vamos entender aqui comunidade no sentido de agrupamento social com valores compartilhados, como em Bauman (2003), seja este grupo territorializado ou não. Qualquer grupo social é sujeito a permanentes transformações, daí que “estabilidade”, aqui, significa uma duração historicamente observável de um agrupamento, à qual se atribui significância em termos metodológicos.

⁶² Em oposição ao “De fora e de longe” (LEVI-STRAUSS & ERIBON, 2005),

específicos, se torna inteligível, pois esse olhar parte das experiências daqueles que nela vivem, abrindo pistas para o entendimento de sua lógica e de sua inserção em contextos mais gerais.

Entendo que para captar alguma abrangência significativa da orientação categórica e cosmológica de uma comunidade deve-se admitir alguma *totalidade* dos papéis e instituições sociais que orbitam e significam o objeto de estudo: da expressão e sua *performance* `a indústria fonográfica e sua capilaridade social e, por fim, da percepção do discurso comunicativo⁶³. Todos, em seus “lugares de escuta” e interpretação específicos, compõem o metadiscurso deste processo de significação. Todos, envolvidos na mesma teia de enunciados, a despeito das cadeias de interpretantes (PEIRCE, 1931; 1977), comungam aspectos conformados de pertencimento.

Tradicionalmente, quando se etnografa contextos culturais com foco no fenômeno acústico opta-se por gravá-los *in loco*, onde o fenômeno sócio-musical “total” se desenrola. Porém, em se tratando da quantidade e qualidade do material gravado `a disposição - em função da profissionalização do mercado musical local a partir dos anos 1980 -, penso que aqui, neste caso específico, os exemplos selecionados já gravados nos álbuns dos artistas entrevistados servem como fonte de análise adequada, pois, através da primeira face metodológica apresentada, o contexto será “trazido” ao som. Ademais, estarei me colocando, neste momento, naquela condição perceptiva que, via de regra, configura a experiência da audiência nativa e como esta se constrói no mundo contemporâneo⁶⁴. É impossível que toda a comunidade esteja presente ao num show de Ivete Sangalo ao mesmo tempo, por exemplo. Aqui as mídias ocupam papel central na difusão dos signos estético-acústicos em questão iluminando um jogo comunicacional “de massas”⁶⁵.

A análise de trechos musicais gravados ao vivo e aqueles “impressos” nas mídias diversas alicerça um suporte material considerável para isolar as *tópicas* recorrentes e compará-las com as *timelines* verificadas nos estudos clássicos das músicas étnico-folclóricas locais, tanto no âmbito instrumental/formal quanto na aparência de suas estruturas retórico-

⁶³ Quero desde já marcar aqui minha antipatia `a ideia de “consumo-receptáculo” que se calcifica nas teorias sobre *indústria cultural* da escola de Frankfurt e sobrevive ainda hoje, sobretudo na área da comunicação social. Esta pressupõe o consumo - ou a audição - baseada na passividade, sem atividade significativa, no qual “assimilar significa, necessariamente tornar-se semelhante [...] e não torná-lo semelhante” [...] fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele” (CERTEAU, 1994, p. 261). O antropólogo estadunidense Marshall Sahlins (1997a; 1997b) elucida pioneiramente como o fluxo cultural globalizado é orquestrado segundo as lógicas nativas, muitas vezes potencializando aspectos diferenciados e adquirindo dimensões inesperadas. Analogamente, o presente projeto se alinha à ideia de Sahlins compreendendo que os sujeitos sociais (tanto os músicos como consumidores e ouvintes de música) não são passivos diante das mídias ao significar as representações sonoras.

⁶⁴ Ver Mayans I Planells (2002), Lysloff (2003) e Caroso (2008).

⁶⁵ Ver Adorno (1986).

comunicativas. Aqui, saliento o aspecto sintático, comunicativo e semiológico da construção do *domínio acústico/não-verbal*, deste como discurso e como linguagem.

.

1.1 DESCRIÇÃO DOS CAPÍTULOS

O presente trabalho demonstra como uma linguagem não-verbal veicula signos de reflexão semântica e opera – assim como a língua falada – não no domínio apenas artístico, mas, sobretudo, naquele da comunicação e da identidade. É necessário realizar então que a música aqui é percebida dentro do que chamo de *domínio acústico/não-verbal* da cultura, ou o conjunto de elementos culturais que são desenvolvidos e operados através do som, sem verbo.

No primeiro capítulo, busco trazer algumas reflexões acerca da composição científica envolvida na argumentação geral do texto, no intuito estreitar o leitor com os lugares científicos que sediam as ideias que serão expostas. Concorrentemente, apresento perspectivas do meu entendimento relativo à epistême em tela e das correntes de pensamento que englobam e determinam os tópicos que se desdobram aqui.

No segundo capítulo, o estudo se torna mais historiográfico e geopolítico (embora hermenêutico) e visa minutar a conformação do *locus* procênio dos fenômenos que busco descrever. Entendo que situar onde os fatos sociais ocorrem e ganham dinâmica é aporte elucidativo e complementar na interpretação do discurso nativo para a construção dos referenciais identitários.

No terceiro capítulo, procuro estudar como as *musicalidades* que conformam o *axé music* são a insígnia *acústica/não-verbal* da cultura soteropolitana como um todo. Demonstro exemplos de músicas, recorrendo à auralidade do leitor, e apresento de forma sintética a transcrição das timelines envolvidas nesta composição.

Por último, as considerações que pretendem contribuir de alguma forma com a construção científica do objeto de estudo proposto e seus apontamentos orbitais em universos científicos que tangem os processos culturais, na busca de uma abrangência analítica pertinente, sustentável e eficaz na captação dos múltiplos significados postos em tela. Traço um esboço pragmático da influência do “visocentrismo” no ocidente (*totalidade* cultural aqui tomada como alteridade máxima em relação ao *axé music* e a partir da qual este é entendido como *ex-ótico* e *ex-acústico*) e como este reflete a própria crítica através da qual este estudo toma-se como exemplo.

1.2 ✎ AXÉ SEM MUSIC

Durante a 33a. reunião da SBPC⁶⁶ em Salvador (1981), no ápice das contendas e fundamentações acerca dos elementos culturais que encorpariam a percepção das identidades locais, inseriu-se ali, conseqüentemente, o debate sobre a condição sócio-histórica do negro na cidade; tema, até então, quase que restrito - no âmbito acadêmico - às abordagens antropológicas e principalmente dispostas às frações religiosas desta sociedade.

Tal discernimento catalisou novas intersecções entre *campos* de pesquisa que mostraram-se fecundos, incrementando a estes, definitivamente, certa vinculação entre as “expressões culturais” e o “engajamento social” (RISÉRIO, 1981) – linhagens cruzadas, ao que indica, entre as percepções antropológica e sociológica que vigoravam no Brasil à época.

Daquelas manifestações culturais visibilizadas através do fortalecimento deste *campo*, uma apontou de maneira *sui generis* para os questionamentos da negritude; eleita pelos pesquisadores – talvez em razão de sua tácita evidência (OLIVEIRA & CAMPOS, 2016) – como realização de uma percepção racial/cultural atualizada e consecutiva à uma “consciência política”, expressa, ali, com potência acústica/não verbal: a música⁶⁷.

A pertinência desta afirmação é sublimada pela proliferação dos blocos carnavalescos de inspiração *afro*, que ganharam adeptos “politizados”⁶⁸ entre as camadas populares de Salvador bem como circulação nos meios de comunicação: tal fenômeno, identificado por Risério (1981) como uma espécie de *reafricanização* do carnaval soteropolitano, anunciou, à própria instância acadêmica, o surgimento de novas posições político-ideológicas e culturais do negro na cidade (UFBA, 1986). Em trabalhos pioneiros na convergência entre esta prospecção e a *música popular* dali (MORALES, 1991; DANTAS, 1994), é imperiosa a preocupação na abordagem destes elementos de forma consignada às transformações em que

⁶⁶ Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência.

⁶⁷ Para detalhamento do surgimento, desenvolvimento e repercussões das versões brasileiras dos movimentos negros e suas intersecções com a *música popular*, ver Vianna (1988); Cecchetto (1997); Silva, (1997); Sansone, (1993; 1997) e Pinho (1998a; 1998b).

⁶⁸ Acerca desta mobilização, ver Félix (1988).

estava imerso o Recôncavo, em pleno alvoroço de sua formulação tardio-capitalista materializada em seus polos: industrial, petroquímico e turístico⁶⁹.

Registro que, de maneira geral, é de aberta aceitação entre pesquisadores das ciências humanas o caráter beneficiado e emblemático conferido à *música popular* no Brasil, entendendo-se, francamente, que ela:

“[...] ocupa um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico cultural”. (NAPOLITANO, 2005b, p. 7)

Como redimensionamento desta percepção, os trabalhos ligados às ciências humanas sublinham, direta ou indiretamente, a maneira específica com que determinados *gêneros musicais* conformados a partir do cenário indicado proporcionaram mudanças para a navegabilidade social do negro em Salvador. Trata-se, pois, aqui, de (re) conhecer os novos papéis desempenhados por estas agrupações no tecido social soteropolitano.

Tais relações, essencialmente político-econômicas - vez que definem a apropriação dos recursos e espaços sociais entre diferentes grupos da comunidade (BAUMAN, 2003) – são também, por outro lado, simbólicas, envolventes que são das representações, sentidos de pertencimento e outras disposições formuladas exegeticamente a partir de sua inserção e alteridade num contexto urbano mais amplo. (ver DURHAM, 1980 e SAHLINS, 1997a; 1997b).

O recurso à etnicidade, tanto por parte das agrupações culturais negras como dos pesquisadores que sobre elas debruçaram-se, torna-se, entre os trabalhos até aqui mencionados, a principal “chave” de leitura dos *gêneros musicais samba reggae* e de seu corolário, o *axé music*, tomando-se como pressuposto axiomático o fato de que a identidade étnica seja diretamente congruente às práticas do grupo que as vive (CARNEIRO DA CUNHA, 1986).

No caso específico de Salvador, parece ter se formatado a hipótese de que a ênfase étnica no discurso **da** e **sobre** a *música popular* da cidade – através de setores mobilizados da coletividade negra das décadas de 70 e 80 - seja um mecanismo intelectual que atenda às aspirações daquelas novas gerações para uma *mudança cultural* em sua identidade social, estigmatizada, e opera como narrativa de “superação sócio-paradigmática”.

Esta aparente “subversão” da classificação racial, corresponderia, isto sim, ao alcance de alguma “homeostase social”, nos moldes que propuseram Gilberto Freyre e Florestan

⁶⁹ Ver Araújo (1999).

Fernandes⁷⁰, o que culminaria, conforme sugerem, à decorrente diluição de referenciais culturais; aqui, dos marcos distintivos herdados das tradições musicais africanas. Não aparece nas elaborações expostas, entretanto, a dinâmica potente, aural e francamente observável da “atualização semântica da música”⁷¹ - e do “domínio acústico” da cultura como um todo:

“[...] a música nos mostra que não existe fusão total de seus diferentes elementos culturais, uma fusão que fosse capaz de diluir marcas e estruturas de origem e de estilos. Justamente por manter seus vestígios como poucos outros domínios de cultura, a música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente, ao passado [...]” (OLIVEIRA PINTO, 1999, pg.88).

Edmund Leach (1974), ensina que as representações simbólicas do tempo contrastam o tempo cronológico (histórico) e o tempo mítico (princípio). O primeiro é irreversível, “uma continuidade interminável do passado ao futuro”, enquanto o segundo seria algo “como uma onda, recorrente, circular” (p. 199). O primeiro evoca o início (marco) enquanto o segundo reporta-se à “criação”. O tempo mítico existe como uma necessidade existencial, produto explicativo, enquanto o tempo histórico se refere à domesticação de referências na composição de uma efígie desejada. Nesta armação, o cosmos é entendido como um evento contínuo, com o homem em seu centro. As ideias de “controle” ou de “homeostase” não aderem completamente ao som, sendo seus conteúdos, desde o “tempo das coisas”, híbridos *per se* - sendo de sua “massa indivisível” perceptualmente destacado, precisamente, aquilo que permanece atualizado e carregado dos sentidos que, paradoxalmente estáveis nesta dinâmica, ali estejam dispostos.

⁷⁰ “[...] Localizando as noções de *meio* e *raça* (ORTIZ, 1985) como pressupostos epistemológicos da intelectualidade brasileira entre os séculos XIX e XX, desvela-se, ali, segundo o autor, um apontamento teórico de cunho evolucionista e determinista que, a despeito disso, já construía de certa forma um ideal de nação [...]. Nesta tendência - que marca o pensamento de intelectuais como Euclides da Cunha e Sílvio Romero, o mestiço se revela um “problema” desde o século XIX, sendo sua solução buscada em torno da ideia de raça enquanto um aspecto determinantemente biológico e finalmente viabilizada através de um projeto de “branqueamento” que, através das grandes ondas de imigração europeia, eliminaria os hibridismos raciais, algo concebido (do ponto de vista das elites) como condição à construção de um Brasil moderno e viável. Ainda seguindo Ortiz (op.cit.), é através de Gilberto Freyre que, no Brasil, o cerne da ideia de mestiço migra do plano biológico para o da cultura [...]” (RÉA, 2009, p.18-19).

⁷¹ Sobre a “pertinência percussiva” enquanto elemento crucial do *axé music*, ainda hoje percebe-se a sua predominância nos blocos *afro*, de trio, artistas e bandas atuantes nos blocos de corda - ainda que alguns deles tenham consolidado instrumentações percussivas à instrumentos harmônico - melódicos e texturas sintéticas. Um dos principais precursores desta transformação, o bloco Ara Ketu, chegou a ser criticado por se distanciar dos seus elementos e objetivos iniciais, como num processo acentuado de descaracterização registrado por Guerreiro (2000, p. 33-39).

Em Guerreiro (2000), livro que se tornou referência na abordagem antropológica das músicas populares “*afro-baianas*”, a autora busca grafar os processos sócio-históricos que plasmaram o “fenômeno” *samba-reggae*, definido por ela como “um dos polos mais atraentes da produção artística de Salvador e um dos principais eixos do debate cultural da cidade” (p. 15).

A especificidade desta etnografia reside no fato de ser o primeiro trabalho dirigido ao estudo do gênero a partir de sua percepção êmica. A pesquisa apresenta um atrativo todo especial para o *campo da música popular* produzida em Salvador, posto que trata, exemplarmente, de aspectos contextuais determinantes e determinados pelas práticas musicais – tendo na descrição do fazer musical o seu principal nexos.

A autora etnografa os locais de origem dos principais blocos *afro* da cidade e entrevista personagens chave que remontam, em primorosa composição **com** os nativos (INGOLD, 2016), trajetórias marcantes na conformação do gênero - justamente aí, possibilita que revisões e acréscimos da dinâmica sociocultural do *campo* estudado possam ser realizadas com maior acerto. Para além disto, a autora organiza questões - ao gosto de Feld (1984) - que sistematizam e grafam interpretações e explicações musicais importantes acerca do processo de aprendizagem do *samba-reggae*, que, vale dizer, encontravam-se dispersas.

Note-se que, para além de qualquer contenção, há sim, aqui, perspectivas socioantropológicas e etnográficas da música, muito embora caminhem no sentido contrário àquele sugere Lyons (1974), trafegando, suas interpretações, do sentido à referência, descuidando-se, a autora, da cova do paradigma etnomusicológico, encravada que se encontra no binômio “expressão x percepção” ou, em últimos termos: “música x cultura” ⁷².

Entre os domínios da referência e do sentido (Op.cit.), o primeiro, adequa-se às noções de indicação e, o segundo, relaciona-se à intenção. O exame da expressividade acústica/não verbal (das órbitas semânticas dos seus signos) excede a referência verbal, devendo sua análise, então, evadir, de maneira análoga, os elos entre expressão e semântica - dirigindo-se, finalmente, às relações contingentes ao quadro total de significados onde se inscrevem os signos, emoldurados, estes, pelo seu sistema de conteúdos próprios.

A capacidade semântica do signo não-verbal só é interpretável na medida exata em que sua matriz inscritora (formas, repetições, alturas, sintaxes, timbres) também o seja. A inobservância destas dinâmicas específicas do *domínio acústico/não-verbal* turva sua percepção como sentido acabado, signo inconcebível por verbo. Aparece, no estudo, uma

⁷² O paradigma etnomusicológico, segundo Merriam (1964).

automação conectiva, no percurso interpretativo das categorias, entre o discurso verbal/êmico – ou ainda, “ético” - e alguma semântica musical.

A compreensão que acomoda a capacidade perfeitamente tradutora da língua falada a qualquer outro sistema comunicativo é a mesma que despreza a expressão do conteúdo⁷³, sendo, infelizmente, tradicional e restringidamente literária; é também, no modelo da psicologia ecológica, aquela que irrompe a percepção da significação, qual, desde Gibson (1966) vem sendo superada. Postulo que as imprecisões decorrentes desta não-superação crítica apareçam de forma residual na estruturação deste estudo, manifestando-se, no limite etnográfico da música, como desbalanço ostensivo.

Talvez seja possível dizer que exista, mesmo, uma vacuidade - que, reitero, não prejudica propriamente certas qualidades sociológicas e etnográficas dali - tanto na exposição da literatura referente às manifestações musicais étnico/tradicionais de Salvador e do Recôncavo (como, por exemplo, o *approach* etnomusicológico da música do candomblé ou do *samba* de roda) quanto na que fundamenta, de maneira mais dirigida, suas abordagens sobre *música popular* - especialmente aquela produzida à partir da *New Musicology*.

A ausência, nestas descrições, de uma articulação ou exibição especificamente músico-lógica, ou de uma conduta que a aproxime, ao sabor de exemplo, daquilo que Hood (1960) chamou de *bimusicalidade*, faz com que seus enquadramentos prejudiquem a leitura da significação dos sons, afastando a possibilidade de registrar, assim, decisivas operações do sentido comunicacional da música. É imperioso notar ainda que, como consequência, tal postura contradiz elementos ostensivamente estudados em trabalhos consolidados nos *campos* da Etnomusicologia e no Folclore (desde os anos 1940 pelo menos⁷⁴) referentes ao exame das estruturas sonoras; especialmente das músicas africanas - aqui, as subsaarianas/ocidentais - que mantém relação umbilical com o *campo* musical estudado.

Rematada pelo condicionamento do discurso nativo, que aparece, ali, como traço marcante tanto de uma Sociologia Comparativa quanto (e especialmente) de uma Antropologia Linguística, a autora parece equidistar “falar sobre música” e “fazer música”, supercategorizando o domínio verbo-cognitivo da língua falada como uma espécie de “demonstrativo dos sentidos”, postura que se consuma, já sabidamente, etnocêntrica⁷⁵. Ressalto que tais operações bipartidas rebatem precisamente as imposturas que lastreiam e

⁷³ Ao menos, desde Hymes (1972), Giglioli (1972) e Barthes (1983).

⁷⁴ Ver Alvarenga (1946), Herskovitz (1949), Merriam (1951), Kubik (1962; 1979; 2010), Mukuna (2006 [1978]); Oliveira Pinto (1987; 1988; 1991; 1996) e Luhning (1990), para citar alguns.

⁷⁵ Ver Feld (1974; 1994; 2012a; 2012b [1982]; 2015a; 2017), Blacking (1977), Seeger (1987) e Ingold (2000), por exemplo.

operacionalizam os discursos antropológico e etnomusicológico, respectivamente, espelhando a ideia difusa da justaposição da cultura (no primeiro) ante a música (no segundo) - este último, como domínio subjuntivo.

Em Moura (2001), tese de doutoramento que posiciona sua pesquisa como uma das mais representativas descrições do carnaval de Salvador, o autor visita e demarca, através de notável revisão literária e fonográfica, a ideia de *baianidade*. Ali, esta é entendida como um texto identitário, isto é, aquele que realiza a asserção direta de um perfil construído – diga-se, mesmo, literariamente⁷⁶.

A *baianidade*, para Moura, opera como *ethos*, baseada, ela, em três pilares: a familiaridade, que constrói ambivalência numa sociedade desigual; a sensualidade, associada à estereotipificação, amparada, francamente, na lascívia dos corpos dançantes; e a religiosidade, que se consuma, ali, como mistificação/não-secularização do cotidiano. Repare que os pilares exemplares elencados encontram-se diretamente associados ao mundo das ruas de Salvador, tidos, estes elementos, como aqueles que baseiam uma espécie de repositório cultural africano na cidade⁷⁷.

O estabelecimento da *baianidade* aparece viabilizado por uma problematidade e é marcado pela reiteração de seus enunciados através da mídia, onde observa-se, inclusive, constante remissão aos termos susoditos. Para o autor, um atalho para a compreensão da cena carnavalesca soteropolitana seria, pois, o confronto performático de duas *matrizes músico-institucionais* que se apresentam proeminentes neste contexto: o *trio elétrico*⁷⁸ e o *bloco afro*⁷⁹.

Moura sugere que a *sonoridade* do *trio elétrico* seja baseada no que chama de *metal eletrizado*, enquanto, a do *bloco afro*, na *percussão da madeira e membrana*. A dinâmica que, segundo ele, leva à formação e consolidação do *axé music* como *interface de repertórios*, pode ser lida como uma *coreografia* em que elementos de um *modelo* são assimilados e

⁷⁶ Segundo Stuart Hall (2002) “as identidades ... não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. “Nós só sabemos o que significa ser inglês (**leia-se aqui baiano**) devido ao modo como a “inglesidade” (**baianidade**) veio a ser representada – como um conjunto de significados” (pp.48, grifos meus). No que Hall chama de “narrativa da nação”, referindo-se à história e a **literatura**, exprimem-se símbolos que organizam experiências partilhadas - ainda que aqui, de maneira contida especialmente às culturas grafo-literárias.

⁷⁷ “[...] aos casarões coloniais, ruas estreitas e sujas, à ameaça iminente de epidemias e endemias e aos serviços de transportes e saneamento urbanos ineficientes somavam-se, ainda, a predominante tez escura dos concidadãos, os costumes africanos largamente praticados e difundidos, a labuta das mulheres pobres e a omissão dos homens frente à criação dos filhos. Calcifica-se uma cultura e identidade cidadina [...]” (FERREIRA FILHO, 1999, p. 5).

⁷⁸ O *trio elétrico* é o maior símbolo do Carnaval de Salvador, consistindo em um caminho adaptado com sistemas de som de altíssima potência que serve como palco móvel para artistas. Em março de 2026, o *trio elétrico* foi oficialmente reconhecido como Patrimônio Imaterial, Cultural e Histórico de Salvador.

⁷⁹ Os *blocos afro* de Salvador são fundamentais para a identidade cultural e a resistência negra no Brasil, surgindo como uma resposta à exclusão de pessoas negras dos blocos tradicionais da capital baiana. Atualmente, o Carnaval de Salvador conta com mais de 130 blocos afro.

reprocessados pelo outro. Esta *interface musical* do carnaval, assim, como a cena que se experimenta na rua durante a folia, realizaria, espetacularmente, o *texto da baianidade*.

Pereira (2010) define o *axé music* como um *megafenômeno* emergente do enaltecimento da negritude e do *jeito afro-baiano de ser*, posicionando, instrumentalmente, a etnia em favor da construção da identidade comunitária. Dentro do *campo* musical soteropolitano, esta identidade aparece muitas vezes firmada à um essencialismo veiculado pela música que, segundo ela, *soam* como uma “espetacularização da identidade *afrodescendente*” (p.5).

A autora lembra-nos que o termo *axé music*, cunhado em 1987 pelo crítico Hagamenon Brito e o cantor de *rock* Marcelo Nova, lança-se para qualificar a música que surgia em Salvador de forma francamente depreciativa. Tal rótulo, negado por muitos artistas do *campo* (Op.cit, p.01), é considerado reducionista para caracterizar o contexto de produção musical da cidade naquele momento. Parece haver aí, uma tentativa, partindo de agentes culturais ligados ao caráter cosmopolita do *rock’n’roll*, e alinhados aos ideais “civilizados” das grandes metrópoles progressistas do país, de, manifestamente, conter esta música à condição de “regional⁸⁰”.

Na esteira desta formulação, sendo o *axé music* um *gênero musical* do tipo “guardachuva”⁸¹, empregado em grande medida como sinônimo de “música baiana” para designá-la especificamente dentro do *campo* da MPB, ainda que sua inclusão faça estremecer os mais conservadores, é, pois, fora de dúvida, que deve-se classificá-lo enquanto subgênero desta. Apesar de, segundo repercussão da autora, ser rotulada de “música de péssima qualidade” (p.01) – comentário, devo dizer, desprovido de qualquer valor heurístico - o *axé music* monopolizou o mercado fonográfico brasileiro no final da década de 80 e durante toda a década de 90.

Moura (1996a; 1996b; 1998; 2001; 2002) e Pereira (2010), ao partirem de estéticas descritivas especialmente ancoradas nos Estudos Culturais, e, pois, de argumentação notadamente literária - como historicamente se dispõe⁸² - refletem algumas deficiências

⁸⁰ Note-se que, como aponta Oliveira (2004.p.10), este processo (de regionalização) ocorrido a partir dos anos 30 constitui-se através de um discurso hegemônico, onde a invenção do mundo carioca urbano como o “nacional” imediatamente constitui seus “outros”: o mundo rural e os demais *gêneros musicais*, que não os daquela cidade, como regionais (RÉA, 2009, p.18-19).

⁸¹ Ou seja, um “rótulo” que abriga diversos “*gêneros musicais*”, e, depois, outros tantos “estilos”. Parece-me que a referência de Moura (2001) àquilo que chamou de “interface” enquadra-se, no limite musicológico, nestes termos: “os *gêneros musicais* são redes globais de circulação de informação apropriadas pelos sujeitos, recebendo diferentes significações locais” (MENEZES BASTOS, 2005, p.12).

⁸² Culler (1999) demonstra que a relação entre literatura e estudos culturais é congênita, visto que os artífices que marcam *este campo interdisciplinar* são mesmo literatos e partem desta engenharia em suas grandes revisões como aporte analítico. Ver Hoggart (1957), Williams (2011 [1958]), Said (1978) e Bhabha (1998), por exemplo.

categóricas quais descrevo brevemente nos primeiros parágrafos desta seção e, que, por hora, estendo aqui.

Embora não sejam trabalhos especificamente voltados à uma músico-lógica, suas composições trazem uma considerável amostragem de referências fonográficas do *axé music* que, por sua vez, substanciam suas argumentações.

Perfazendo um trajeto extensivo de análises que se perdem no emprego de adjetivações valorativas, especificamente no que se relaciona, ali, ao *domínio acústico/não-verbal*, seus quadros analíticos constroem-se fundamentalmente ao visocentrismo em detrimento daquela aproximação que compulsa a mensagem como o próprio meio; qual é supervenientemente adequada à análise do som e, portanto, contingente ao domínio que, ali, é inexplorado.

A utilização de termos como *sonoridade* - impelindo sua audição⁸³ ao leitor -, *estilo* - na cobertura de *gênero musical* -, *interface* - no que se refere à interpenetração de *musicalidades* - ou *modelo* - referindo-se às estruturas estéticas das músicas - prejudica decisivamente a prescrição taxonômica⁸⁴ do som, apresentando-o sinestesicamente vago, até descaracterizando-o, essencialmente. Tal restrição metodológica, além de atenuar a interpretação dos sentidos expressivos, perceptivos e, por fim, comunicacionais da música, reforça, ainda, aquela apropriação etno/grafocêntrica (McLUHAN, 1977), resolvida, basicamente, em transcrições do vernáculo das canções e da literatura sobre e da Bahia.

Tomada como categoria “excelente” de linguagem, a língua falada sustenta, nos planos de expressão e de conteúdo, a verbo-cognição como forma hegemônica da inteligibilidade ocidental e, particularmente no plano semântico, tem na referência sua orientação mais marcada. A transposição deste paradigma para a interpretação do *domínio acústico/não-verbal* fatalmente confina-o anestesiado, posto que este é, notadamente, conteúdo indicativo em si (FELD, 1974; FELD & FOX, 1994):

“[...] **aqui o significado não se esconde em outro lugar, mas está no som** [...]. Existe até um sentido em que a audição que a música pede é uma audição diferente daquela exigida pela palavra. [...] em sua encarnação sonora, quando comparada à linguagem ela é "opaca", pois nada **[tudo]** é mostrado através da música **(não-verbal)**. A música **se apresenta; é uma presença incorporada densa** [...]” (IHDE, 2007 [1976], pg.155, tradução e grifos meus).

⁸³ Para o processo de “audição” e “imagem sonora”, ver Sacks (2007).

⁸⁴ Ver Bloom (1971).

Em outra qualidade aproximativa, Araújo (2000) e Leme (2001) empenham-se na leitura de um *modus operandi* específico, agente de padronizações⁸⁵ que endereçam-se, em últimos termos, à mitigação da repreensão perceptiva, muitas vezes, segundo apontam, retirando obras artísticas de contexto e transformando-as em produtos de natureza diversa.

Araújo (op.cit) demonstra, através de cuidadosa e completa bibliografia, que naquele período de crescimento exponencial do mercado fonográfico brasileiro (1990) observava-se crescente diversificação na segmentação de repertórios e *gêneros musicais*, impulsionados, então, pelo desenvolvimento tecnológico dos meios de gravação e dos instrumentos digitais; mais acessíveis, tanto na operação, quanto no custo.

Tal conjuntura, notadamente impulsionada pela abertura do comércio brasileiro ao exterior, permitiu o surgimento de pequenas gravadoras, e, conseqüentemente, da demanda de novos “produtos musicais”. Note-se que, desde o final dos anos 70, a grande indústria discográfica vinha adotando, já, a postura de terceirizar os riscos/investimentos e monopolizar apenas a distribuição (ZAN, 2001). Neste cenário, Leme (2001) demarca a trajetória do estúdio WR em Salvador (1979), especializado na gravação e produção de gêneros da música local que, quase sempre associados ao repertório musical do carnaval soteropolitano, tornaram-se alvo de interesse daquelas corporações (GUERREIRO, 2000).

Um dos grupos de maior vendagem do Brasil, no período compreendido entre 1995-1998, foi o “É o Tchan”, que monopolizou, ao lado de alguns outros artistas locais, generosa fatia deste mercado – demarcando, como ponto estético pacífico, elementos característicos das músicas étnico/folclórica/popular locais enleados à música pop internacional; engenharia esta, estratégica de uma indústria globalizada (LEME, 2001, p.46).

A partir do quadro desenhado, Viñal Junior (2018) reflete sobre a utilização da cultura como recurso econômico, posicionando a discussão da *baianidade* e de sua música engajadas num turismo, então, como produto beneficiado; correspondente, ainda, esta “embalagem” - como sugere - equivalente mesmo das sociedades de Salvador e do Recôncavo. O autor indica que esta operação firma-se através de elementos simbólicos e estéticos presentes no *campo* do *axé music* e que, a indústria que a sustentava, consignada à visibilidade promovida pelo estado, fomentou este enlace.

Os rebatimentos desta estruturação na organização do *campo* cultural da Bahia foram muitos. Miguez (2002), atento aos conjuntos simbólicos que historicamente encorpam especificidades à uma “cultura baiana”, procurou demonstrar os processos constitutivos da

⁸⁵ A ideia de padronização/não-padronização aparece, nestes trabalhos, conforme Adorno (1986a; 1986b).

suposta autonomia deste *campo*, enfatizando, em particular, a emergência, nas últimas décadas do século passado, de um “mercado de cultura” e a instalação de uma lógica de “*indústria cultural*”, nos termos frankfurtianos, ali.

Estas marcações econômico-sociais são tratadas como fundamentais na organização de um *campo cultural da Bahia contemporânea*, onde o referido processo aparece teleologicamente orientado a um catártico fim: a consolidação dos produtos carnavalescos da Bahia e do *axé music* no mercado de entretenimento e fonográfico nacional e internacional.

Esta consumação alavancou um mareamento da produção musical brasileira - do eixo Rio-São Paulo para Salvador (PAULAFREITAS, 2005; 2006). A atuação da WR motivou a criação de um polo de produção musical específico na cidade, o que teria contribuído, decisivamente, para a sedimentação mercantil e musical do *axé music*. A pesquisadora remonta, ainda, esta posição de destaque, à presença do *trio elétrico*, que, ali, operou como suporte midiático massificador - outro cardeal, portanto - na propagação e manutenção de seu sucesso.

A lógica industrial que solidificou-se em Salvador trouxe consigo a concentração de *capital simbólico*⁸⁶ e pecuniário, que lhe são sabidamente atribuídas e características. Santanna (2009) acrescenta à leitura deste cenário uma perspectiva específica, referente ao protagonismo individual neste mercado, debruçando-se sobre práticas empresariais personificadas como desdobramento último deste *campo*.

Através do estudo de trajetória das cantoras Ivete Sangalo, Margareth Menezes e Daniela Mercury, ela mostra como as três carreiras se confundem, num certo sentido, com a própria história do *axé music*. Na revisita à estas trajetórias - de origens e épocas diversas - recorta, como eixo analítico preferencial, a dinâmica empresarial destas mulheres como gestoras da própria carreira, do nome como empresa e suas inserções marcantes e perenes no *show business* nacional e mundial - o que ainda se verifica, inclusive.

É imperioso ressaltar que, nestes últimos trabalhos visitados, o *axé music* aparece francamente associado ao que se chama de *música massiva* (JANOTTI JR., 2003a; 2003b; 2004; 2006), operante numa lógica de *indústria cultural* já exaustivamente trabalhada desde Adorno (1986[1946]) - e que, vale dizer, goza de especial prestígio no *campo* da comunicação e mídia como um todo. Provavelmente por ter sido pioneiro na tematização sociológica da música, sua ideologia formalizou ideias que permeiam a prática e a teoria musical/analítica no mundo ocidental. Considero que seja desta forma que Adorno demonstra sua perenidade, mais

⁸⁶ O capital simbólico de Bourdieu (1989) é o reconhecimento social concedido a certos capitais coo o econômico, o cultural, o social, etc...

como um exemplo etnográfico que sintetiza cientificamente algumas ideias do pensamento europeu-ocidental do que como um modelo de análise útil para os estudos sobre *música popular*, particularmente na etnomusicologia (REA, 2014, p.85). Seu pensamento popularizou, em vários países (especialmente ex-colônias europeias na América), toda uma musicologia substancialmente teuta e etnocêntrica, particularmente no tocante à filosofia da música e seus rebatimentos na esfera social, opondo, francamente, as categorias *primitiva* (étnica), *folk* (tradicional), *estandardizada* (industrializada/kitsch) e *erudita* (cult/artística) – tratamento, vale dizer, essencialista - que culmina numa percepção estéril, purista e instável da música urbana/popular.

Contrariando a impermeabilidade desta engenharia – condição especialmente potencializada pela metrópole – e entendendo, a partir daí, o *axé music* como aquela bricolagem que vem do e para o povo, critérios como "autenticidade" e "regionalidade" *sui generis* são priorizados (cf. propôs ANDRADE [1962] para a *música popular*) e o que não sustentar este enfoque é, aí, desprezado. Como consequência deste legado andradiano⁸⁷, desconsiderar-se-ia a maior parte da produção do *axé music*, posto que o gênero desenvolveu vastas experimentações ideadas pela música eletroacústica, como o uso indiscriminado de “texturas sonoras sintéticas”.

Se, por um lado, o instrumental *high-tech* ordena certa faceta estética do *gênero musical* na linha de frente das mais avançadas tecnologias utilizadas na música *pop* global, por consequência, posiciona-o também do lado “de fora” da insularidade susodita. Se, ao contrário, entende-se que o *axé music* caracteriza-se pela reelaboração de materiais “populares” essencialmente urbanos, difusos, globalizados, *pop*, deixar-se-ia de lado, da mesma forma, o que poderia ser “étnico” e autêntico segundo os critérios musicológicos mais tradicionais. Na medida em que estes, sociólogos e historiadores - voltados ao repertório erudito e da MPB, de maneira geral - entendem que o discurso *acústico/não-verbal* do *axé music* apresenta apenas “recalques” derivados dos “mananciais” culturais envolvidos, tendem a acreditar também que os métodos advindos das ciências humanas são suficientes para sua análise, desalojando, finalmente, a “*music do axé*”.

⁸⁷ Embora alguns argumentos andradianos acerca da *música popular* sejam fortemente criticados nas duas últimas décadas pelos estudos culturais, faz-se aqui menção ao pioneirismo de seu pensamento para a consolidação de uma musicologia brasileira no primeiro quadrante do século XX. Para ele, a palavra “popular” significava o que hoje rotulamos de “folclórico”. Andrade chamava a música que hoje chamamos de popular de “popularesca”, de maneira francamente depreciativa e notadamente influenciado pelo pensamento adornoiano. Ainda assim, as ideias do autor são um marco na fundação e elaboração destes termos mesmo que, ainda hoje, se mostrem insuficientes e demonstrem que a musicologia brasileira ainda é “um projeto em elaboração” (CASTAGNA, 2010).

Castro (2010) apresenta, de forma original, alguns elementos para discutir a valoração subestimada do *domínio acústico/não-verbal* atribuída ao gênero através do que chamou de *desconstrução* de três mitos evidenciados no *axé music*: “*monocultura, baixa qualidade técnica e sua decadência*” (p.204). Através da coleta de dados hemerográficos e entrevistas semiestruturadas com músicos, técnicos, produtores e empresários musicais de Salvador, o autor dedica-se à “análise de conteúdo” destas narrativas, interpretando-as como forma de verificação dos postulados acima referidos.

Sua inclinação é objetiva na crítica à aspectos depreciativos que foram historicamente constituídos a partir de determinadas abordagens acerca do *axé music*, materializados, segundo o autor, no preconceito das significações sociais vinculadas, principalmente, aos indivíduos do *campo* deste *gênero musical* - mal vistos por uma certa “elite” contempladora da MPB:

“[...] Olhar para dentro do Brasil musical é, **(isto sim)** aceitá-lo em sua *totalidade*, não apenas choros e escalas nordestinas, mas também hip hop, funk, punk, *brega*, *mangue*, indígena [**e axé music**]; parece não bastar, ou mesmo incomodar a muitos: somente alguns traços merecem ser candidatos a *musicalidades* “absorvíveis”. A MPB pode ser entendida como uma máquina de seleção, a todo tempo colhendo de fora e de dentro elementos aceitáveis para apresentá-los na roupagem da brasilidade” (PIEIDADE, 2005, p.202, grifos meus).

Santos (2006) aponta que os estereótipos negativos atribuídos aos artistas, à música e aos grupos relacionados ao *campo* “*afro-carnavalesco*” como um todo, têm sua gênese nas associações simbólicas entre *musicalidade*, *negritude* e *comunidades de baixa renda*, ambos os autores, aqui, portanto, engajados nos termos das representações sociais.

(Op.cit.) buscou compreender esta dinâmica através da interpretação objetiva de categorias “éticas”, relacionando, ali, cognições tidas como negativas e os estereótipos (por ele sugeridos) relacionados aos artistas da *axé-music*, do *pagode*⁸⁸ e à matriz *afrodescendente suburbana* da qual fazem parte.

O experimento apresentou *estímulos sonoros*, especificamente atinentes à *célula rítmica* (p. 113; 185) das canções. Naquela condição, os participantes julgaram a *agradabilidade* (p.140; 173) da música, atribuindo notas aos *estímulos* selecionados e respondendo às solicitações do programa de pesquisa, que, aponto, consistiram em perguntas

⁸⁸ Pagode, aqui, refere-se ao *pagode baiano*, ascendente direto dos sambas-de-roda do Recôncavo, qual merece, inclusive, estudo particularmente detido.

computadas pela escala Likert, na descrição dos perfis sociais - *performers* do polo expressivo do som - e na audição do mesmo.

O pesquisador conclui que a condição social e étnica das comunidades associadas ao *axé-music* e ao *pagode* interferem negativamente sobre a percepção destas músicas, contribuindo, desta maneira, para o desenvolvimento de uma referência de vertente psicológica neste rol de *approaches* analíticos - que, vale dizer, já conviveu intimamente com a musicologia comparada em seu polo fundacional⁸⁹.

Entendo que, ao dispor o cruzamento perceptivo entre o que chama de *célula rítmica e agradabilidade* do *axé music*, está, na verdade, associando diretamente as *musicalidades* envolvidas, o sentido de pertencimento do ouvinte (afeto) e a articulação sintática das músicas; no que, devo dizer, por um caminho anestesiado, se encontra com um dos meus objetivos neste trabalho.

Entretanto, *musicalidade* não é, somente, a capacidade ou aptidão para a música (como a faz entender), nem, tampouco, no sentido ali usado, sinônimo de sonoridade ou ritmicidade. Ela funciona como repositório mnemônico compartilhado por uma comunidade e constituído por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas⁹⁰. Desenvolvida, organizada e transmitida culturalmente, a *musicalidade* é um conjunto de elementos sócio-acústicos que, nas dobraduras de sua interpretação, possibilita um processo comunicativo ao ativar um sistema musical-simbólico profundamente enraizado na forma de ordenar o mundo dos sujeitos. Em exata medida, falar em *musicalidade* é, também, relacionar-se diretamente com uma sensibilidade específica, das afetividades cosmológicas, algo que poderia, aí sim, animar estesicamente os indivíduos pesquisados dentro de um conjunto semântico próprio, encontrando acomodados o trinômio *self/kronos/locus* no seio da organização e do sentido de uma “explicação de mundo”.

No que se refere à *célula rítmica*, categoria expositiva e interpretativa exaustivamente operada na musicologia sistemática, de apropriação comprovada para a aproximação às estruturas sonoras e presentes, sob modalidades específicas, em grandes clássicos do *campo* da etnomusicologia⁹¹, o autor descarta, ela, completamente, de sua capacidade demonstrativa –

⁸⁹ “[...] A Musicologia Comparada (futura Etnomusicologia) [...] foi definitivamente alocada através de sua emancipação no início do século XX. Esta disciplina nasce e se fortalece, via de regra, associada ao “fenômeno do aprisionamento dos sons”, possibilitado e abrangido pelo advento do fonógrafo que, por sua vez, tinha sua utilização marcadamente pioneira dentro do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim” (REA, 2014, p.23).

⁹⁰ Ver Piedade (2005).

⁹¹ Por exemplo, as “timelines” em Nketia (1974); o “TUBS”, em Koetting (1970) ; o “tresillo” em Fernandez (1988) e as “tópicas” em Agawu (1994).

ótima, reitero, em potencial. As estruturas sônicas tem alto valor teórico, analítico e simbólico, arrematando uma semanticidade toda própria e que rebate fortemente na auro-cognição das culturas. Como não há, por parte do autor, nenhuma disposição áudio/gráfica destas, seu experimento termina enfraquecendo tal percepção, tomando, como substância, uma variável não demonstrada.

Note-se que o *background* metodológico-analítico que discrimino aqui condiciona a expressão e percepção do “domínio acústico/não-verbal” deste *gênero musical* ao anodinismo, balizando um paradoxo interno congênito à sua construção e análise como objeto científico; a não-prospecção desta superação crítica - deste domínio, como produtor de sentido - atada precisamente aí.

Tal impasse, a meu ver, não resolvido, constrange sua adequação terminológica justamente naquela “dimensão-chave”, que o posiciona a seu “domínio fundacional” e condiciona sua existência como música mesmo: o som. Esta apropriação que consigna os sistemas semânticos do *axé music* de forma descentrada, assim, por substância malograda sua, de seu contingente acústico/não-verbal repellido à condição de “caligrafia” - ou ainda de “vestígio” daqueles apontamentos gerais que surgem da conformação do gênero - sinaliza uma espécie de recusa na composição e no exame deste nexos seu ou, quando menos, como se este estivesse ele, o som, em segundo plano na ordem de observâncias relevantes. Como rebatimento último deste dilema, tal desmesura termina por alocar o *axé music* em condição ex-acústica para o *campo* das musicologias, que, talvez pelo domínio epistemológico da área das ciências humanas sobre ele ou pela animosidade resultante da influência adorniana na musicologia brasileira, não se interessam por esta condição sua.

Um dos principais entraves para a superação deste paradoxo é o fato de que os estudos acadêmicos sobre o *axé music* espelham muitas das inconsistências observadas no *campo* de análise da *música popular* como um todo - aqui, especificamente, representadas pela dissonância entre os aspectos músico-lógicos e os socioculturais⁹².

Reitero que, em *campos* acadêmicos não musico-lógicos, a *música popular* goza de apreciável prestígio, não sendo incomum que destacados profissionais dessas áreas tenham produzido importantes contribuições. Pode-se citar historiadores (CONTIER, 1985, 1986, 1991 e 1998; NAPOLITANO, 1999, 2001, 2003), críticos literários (BRITO, 1972; CAMPOS, 1993; FAVARETTO, 1979; GALVÃO, 1968; MATOS, 1982; PERRONE, 1988;

⁹² Com relação à preocupação metodológico-analítica para a análise da *música popular* no *campo* das musicologias, faz-se aqui distinção aos trabalhos de Tagg (1982; 1989), Shepherd (1982) e Hamm (1995).

SANT'ANNA, 1986; SANTIAGO, 1977, 2000; SCHWARZ, 1970; VASCONCELLOS, 1977;), sociólogos (NAVES, 1998); linguistas (TATIT, 1986, 1994, 1996, 1997, 2001); antropólogos (VIANNA, 1988, 1995); e semioticistas (SANTAELLA, 1984); para apontar trabalhos que, por opção ou inépcia - análogo ao que ocorre nos estudos sobre *axé music* - fortalecem o estigma da descrição de uma “música sem som”.

Opostamente ao que ocorre com o estudo de sua porção vernacular, as análises e correspondências situadas nos planos da expressividade e da percepção do *domínio acústico/não-verbal* são lamentavelmente afastadas da moldura geral de aproximações em favor de um enfoque abertamente viso-estético/literário, grafocêntrico e verbo/cognitivista - resíduos epistemológicos aparentes dos Estudos Culturais, da Etnologia, da Sociologia Antipositivista Frankfurtiana e da *Tonpsychology* de Stumpf – estes, âncoras dos enquadramentos aqui observados.

No patamar em que se encontram os estudos sobre o *axé music*, revejo sua bibliografia e abordagens teóricas utilizadas (ou os conjuntos delas) para recompor sua análise. Os métodos utilizados têm advindo de “sedes” teóricas diversas, apropriadas para certos ângulos analíticos e inadequados para outros. Aqui, sobretudo quando o estudo se propõe partir de alguma musicologia, é necessário a inclusão definitiva do *domínio acústico/não-verbal* em sua consolidação como objeto do mundo acústico, na sua abordagem tanto etno quanto musicológica⁹³.

É certo que a conceitualização do *axé music* é ampla e diversa, fato que tem levado pesquisadores das mais diversas áreas a abandonar o impasse deslindado quase por completo, adotando epistêmes tão individualizadas que terminam por fragmentá-lo e polariza ainda mais os *campos* científicos que nele se envolvem. Seu caráter e maiores advenços são definidos com referência à seus “outros” imediatos dentro do *campo* musical da região do Recôncavo: A MPB (que, de maneira geral, já evoca abordagens musicológicas⁹⁴) e o eixo das músicas folclórico - tradicional - étnicas (que evocam uma aproximação etnológica/gráfica⁹⁵), estando o *axé music*, neste cenário, imantado entre estes polos.

Suprimir o *domínio acústico/não-verbal* desta música torna ainda mais difícil – quiçá inviável, ou até impossível – elaborar um termo livre de contradições internas. Entretanto, na armação que monto, o hemisfério étnico-folclórico do gênero - a cargo dos antropólogos e

⁹³ A exposição desacoplada dos *campos* etnológico e musicológico não aparece aqui de forma antinômica, esta resultando, mais uma vez, da verificação de seu enraizamento nas aproximações ao gênero.

⁹⁴ Ver Tiné (2001; 2008; 2011), Freitas (1995; 2017), Sandroni (2001) e Guerzoni (2014).

⁹⁵ Ver Behague (1976; 1984), Cossard-Binon (1967), Chada (2006), Cunha (2008), Iyanaga (2013), Nobre (2008) Oliveira Pinto (1999, 2001) e Waddey (1980; 1981) para citar alguns.

etnomusicólogos - coexistem com os desdobramentos de sua condição urbana-industrial que, ao longo do tempo, ficou a cargo dos historiadores, psicólogos, literatos, comunicólogos e sociólogos; aqui, na esperança de sobrevoar o paradigma música x cultura, inscrito, de forma alela, em som x identidade - esta sendo a macro-orientação para a qual pretendo contribuir. O paradoxo metodológico-analítico encerrado no “dilema do axé” somente parece ter potência superativa quando aponta, especificamente, ao tratamento deste *gênero musical* por uma musicologia capaz e disposta a açambarcar todos os significados ali envolvidos, e aqui, sugestivamente, o objeto vem a situar-se no nicho epistêmico da etnomusicologia.

Para finalizar esta seção, note-se ainda, como parâmetro representativo, que os trabalhos sobre o *axé music* aqui dispostos têm como linha de fundo a percepção e demarcação da alteridade da Bahia⁹⁶ no conjunto das identidades brasileiras, seja através de um cruzamento étnico supervalorizado ali, seja por uma percepção ex-acústica em relação ao *locus* de seu processamento ou mesmo pela sua posição demiúrgica (aqui, no que chamei de *grande Recôncavo* [RÉA, 2014]) na narrativa da nação (HALL, 2002). É imperioso notar que estas dimensões referenciais à temporalidade, ao sítio e, finalmente, à percepção do pertencimento são otimamente observáveis e complementares justamente no *domínio acústico/não-verbal* destas valorações.

Numa comparação à linguística, aqui, denunciando a recorrência da linguagem verbal (pois, cognitivista) como feição preferencial e centrífuga no processo de construção, descrição e vinculação entre *natio/kronos/locus*; da minha condição ocidental - visocêntrica; da matriz científica e de sua expressão lógico-cognitivista; do vernáculo, da fonologia e dos fonemas (aqui: som, sintaxe e altura [timbre], respectivamente⁹⁷), pode-se emular, de maneira arquetipicamente convertida, em dimensões próprias de um “sotaque sem língua” (cf. RÉA, 2014; 2019).

A orientação prototípica que indico demonstra-se na perspectiva de que os indivíduos orientam a cooperação comunitária (sociabilidade/pertencimento) a partir da experiência expressiva e perceptiva do *domínio acústico/não-verbal* da música, plasmadas, estas, entre

⁹⁶ [...] a palavra que veio a dar nome ao atual estado da federação (Bahia), representava para os colonizadores a localidade da Baía de Todos os Santos, palco das relações que edificariam a ideia - a posteriori - de identidade baiana e do seu tempo mítico. Antes da reforma ortográfica de 1907-1911, a referência toponímica “baía” escrevia-se com h: bahia. Depois, por reivindicação dos baianos, a Academia Brasileira de Letras (ABL) permitiu que a dupla grafia fosse usada. Uma para o acidente geográfico, e a outra (com h) para o estado. Entre os nativos do estudo, se referir à Bahia significa francamente remontar-se ao acidente geográfico como *totalidade* da sua significação gentílica, mesmo reconhecendo sua abrangência territorial geopolítica. Baiano é, na operação constitutiva da narrativa histórica nativa, aquele que se envolve ali, **no entorno da baía**” (REA, 2019, p.22, grifos meus).

⁹⁷ Ver Santaella (2001).

signos/sentidos posicionados num gabarito sonoro, comungados antes mesmo da codificação e inteligência de uma linguagem falada, para então, depois, serem validadas pelo acordo verbo-cognitivo (INGOLD, 1991a; 1991b). Se o verbo, “indicador excelente”, “guardião da proficiência semântica” e “tradutor” de todas experiências do *homo sapiens sapiens*, “mora” no som, não é ele, o léxico da língua falada, o protagonista unívoco deste complexo: obliterando a percepção das qualidades sintáticas e timbrísticas de sua condição acústica/não-verbal, nem referência nem conteúdo produzem categorias de personalidade representativas:

“[...] a língua é, primeiro, um tipo de música antes de se tornar uma linguagem; está grávida de significado antes que ele seja entregue a mim” (IHDE, 2007 [1976], pg. 157, tradução minha).

O rebatimento último deste quadro prospecta a expansão do domínio cognitivo de maneira abrangente, evadindo seu constrangimento essencialmente linguístico e me aproximando de uma “etnomusicologia urbana fenomenológica”; auro-cognitiva⁹⁸.

Contrariando um repositório analítico “visocêntrico” e “ensurdecido” que desintegra o *gênero musical axé music* de seus conteúdos acústico/não-verbais, venho defendendo a ideia - desde meu livro “*Das Cordas Feridas: Através de uma Personalidade Acústica*” (no prelo) - de que a fundamentação semântica da expressão e percepção identitária resida em grande medida - mesmo entre nós, ocidentais - justamente no “domínio acústico” da cultura sob uma “estrutura de ser que nunca pode ser exatamente transposta” (MERLEAU-PONTY, 1962 [1945], pg. 225) entre seus subdomínios; sendo, inclusive, na bifurcação deste nexos com a língua falada, sua superfície não-verbal, aquele que manifesta patente e ultimamente o acabamento dos prismas possíveis/desejáveis do sentido de pertencimento, merecendo, portanto, análise detida - sobretudo quando pretendo, para além de uma músico-lógica, uma exegese da cosmoaudição.

Modero aqui, em revista de todo o estudo relacionado, que minha compreensão analítica acerca do som e do sentido não é, assim, divisiva, os sistemas da expressão e da percepção - bem como sonoro/não-sonoro, mocional/não-mocional, verbal/não-verbal - não estando substantivamente apartados em minha concepção geral para uma semântica acústica/não-verbal. Aqui, a título demonstrativo, tal sistematização decorre, primeiro, da

⁹⁸ Do polo expressivo do “domínio acústico/não-verbal”, o campo “musicológico geral” (inclua-se o etno), via de regra, parece admitir a cognição somente na agência, na intencionalidade, seus conteúdos, no polo perceptivo, estando no campo do afeto/psicomotricidade. Tal armação afasta “**percepção de inteligência**”, contrariando aquela unificação consagrada pela psicologia ecológica e pela antropologia dos sentidos que baliza estudos consagrados na área (ver, MENEZES BASTOS, 1999 [1978], SEEGER, 1987 e FELD, 2012b [1982], por exemplo). Sugiro rever e ampliar esta questão.

constatação de um *apartheid* epistêmico específico presente nos estudos encontrados e ora apresentados, depois, do apontamento pretendido à já mencionada “auro-cognição” - ainda mais alargadamente, para a conjugação dos sistemas indicativo e semântico do *domínio acústico/não-verbal*, remodelados, de forma polifacética, à fenomenologia identitária; por último, a patente inclusão desta armação no *campo* dos Estudos Culturais, revigorando suas disposições e refrescando seu vetor literário/visocêntrico fundante, historicamente disposto, e, infelizmente, intransposto.

Creio que uma das obrigações de nós, pesquisadores, seja incorporar novos *campos* de trabalho, métodos, conceitos e objetos ao acervo do conhecimento científico. Este é o dínamo que mobiliza a pretensão de cobrir a atuação simbólica do ser humano e conforma a navegabilidade dos estudos contemporâneos no mundo acadêmico: a construção do objeto e do pesquisador como *flaneurs* epistemológicos - para recorrer à contribuição de Benjamin.

Pelo estado de arte que apresentei, o *campo* do *axé music* em Salvador necessita de um movimento de mão dupla a ser lançado, um compromisso de apropriação que vejo secundarizado pelo panteão dos clássicos acadêmicos produzidos na ali, entretanto, de inestimável valor bruto: o olhar etnomusicológico para as músicas populares da cidade, estes, produtos específicos do século XX, e, portanto, essencialmente contemporâneos e vivos. Um local que possui uma genealogia *acústica/não-verbal* tão exaustivamente investigada em sua extremidade tipicamente “insular” certamente opera especificidades cosmológicas análogas - e igualmente significativas - através de seu contingente difuso e citadino (NETTL, 1983).

No âmbito do pertencimento, a importância de um estudo interdisciplinar para o *axé music* é imprescindível, inclusive, para além de sua pertinência no quadro compreensivo da conformação identitária local, vez que sua gênese também consolida especificidades em sua alteridade regional, dentro *macrocampo* da *música popular* brasileira. Ao tempo em que sugiro que muitas das especificidades simbólicas do *domínio acústico/não-verbal* localizam-se dentro de um *continuum* cultural que lhe posiciona dentro de uma moldura inter-nacional de signos, os mesmos demarcam seus contornos e fronteiras identitárias dentro do espaço gentílico que as sediam, reposicionando-as, sincronicamente, em outras molduras. Me parece que uma reflexão sobre este potencial das laminações identitárias, bem ao modelo de Hall (1981; 2002 [1995]) se justifica; o *domínio acústico/não-verbal* envolvendo relações entre o contexto e o próprio “texto” musical, *musicalidades* e visões de mundo (OLIVEIRA PINTO, 2001).

1.3 LINGUAGENS DO SOM: POR UMA ANTROPOLOGIA DO DOMÍNIO ACÚSTICO DA CULTURA; DOS ENLACES ENTRE MÚSICA E LÍNGUA COMO DISCURSOS

Os estudos que tomam a música como chave para interpretações dos diversos sistemas culturais chamam a atenção da etnomusicologia desde a fundação da disciplina em direção a uma perspectiva antropológica, trafegando de uma “antropologia da música” (MERRIAM, 1964) para uma “antropologia musical” (SEEGER, 1987) a partir do estudo da música e / ou

da cultura, sociedade e história para o estudo da música como cultura, sociedade e história⁹⁹. As perspectivas etnomusicológicas são, portanto, cada vez mais sociais, ligando a estrutura e prática de *performances* musicais e estilos com a profunda imersão da música em formas locais e trans-locais de imaginação, atividade e experiência social.

Tais mudanças são paralelas a movimentos semelhantes na antropologia linguística que enfatiza a constituição social, pragmática e emocional das estruturas como discurso, *performance*, textualidade e *poiêsis*. Embora essas últimas transformações epistemológicas tenham sido bem relatadas (BAUMAN, 1992; BESNIER, 1990), a relação entre música e abordagens linguísticas da cultura fazem-se cruciais para um futuro de mais rigor nas descrições etnográficas contextualizadas do comportamento musical.

Este ponderamento enfoca esses novos desenvolvimentos e seus históricos antecedentes para sugerir os contornos de uma integração musical-linguística mais complexa dentro de uma antropologia da comunicação sonora. Ao fazer isso, busco vincular dois discursos sobre som. Um é uma preocupação fenomenológica como personificação da *performance* e a outra é uma forma mais metafórica do sentido: de som como um *tropos* representacional chave para a posição social e identidade (BARTHES, 1977).

A relação da música com a linguagem é uma intersecção extremamente ampla. Levantamentos etnomusicológicos (FELD, 1974; NATTIEZ, 1977; POWERS, 1980) e musicais substanciais, indicam como esta vasta literatura interdisciplinar vincula pesquisas em musicologia, acústica, linguística, estudos literários, filosofia, psicologia e antropologia, e continua a inspirar conferências, simpósios e pesquisas nessas disciplinas¹⁰⁰.

Traço aqui, inicialmente, trajetórias históricas do pensamento sobre a linguagem e música em termos de quatro enquadramentos principais: (1) música **como** língua, (2) língua **na** música, (3) música **na** língua e (4) língua **sobre** música. A seguir, aponto algumas tentativas de integrar esses *campos* por meio da semiótica. Finalmente, examino tendências em escrita monográfica e análise de gênero de discurso, que demonstram a complexidade empírica e o potencial teórico da abordagem etnográfica para as interseções entre língua e música.

Perspectivas radicalmente divergentes e parâmetros de desenvolvimento teórico marcam a literatura sobre a relação entre música e língua, mas, tomado como um todo, a literatura geral tendeu à especulação programática e analogias sugestivas de estruturas

⁹⁹ Ver Blacking, 1973; Blum, 1975; Blum, Bohlman & Neuman, 1991; Coplan, 1988; Feld, 1984; Grenier & Guibault, 1990; Herndon & McLeod, 1979; Merriam, 1975; Nettl & Bohlman, 1991; Qnreshi, 1987; Rice, 1987; Roseman, 1984; Seeger, 1992; Turino, 1989; 1990)

¹⁰⁰ Ver Henrotte (1988) e Houghton (1984).

linguísticas para estruturas musicais (por exemplo, a linguagem de música, sintaxe musical, a gramática de um determinado estilo musical ou a identificação de estruturas profundas e superficiais em um gênero musical específico. Tal abordagem segue tendências evidentes nas ciências sociais, onde a linguística tem muitas vezes sido idealizada como uma fonte de rigor metodológico, procedimentos de descoberta, e modelos formais (CHENOWETH, 1972).

Claro, essas previsões não captam toda a gama de preocupações que ligam música e língua, como as literaturas relativamente menores sobre análogos linguístico-musicais em difusão (HINTON, 1986), bi- e multilinguismo e *musicalidade* (ABU-LUGHOD, 1993), e as origens biológicas entrelaçadas entre língua e música (LEVMAN, 1992; POWERS, 1980). As abordagens da música têm sido baseadas em uma analogia linguística, onde o som é visto como um domínio formal autônomo, abstraível como estrutura hierárquica ou processo cognitivo. Estruturas musicais são, portanto, tidas como geralmente análogas a categorias gramaticais ou processos que podem ser analisados usando abordagens linguísticas para sintaxe, morfologia e fonologia, por exemplo. Postulo tais analogias sob a égide da (1) música **como** língua.

Críticas aos modelos cognitivistas e estruturalistas formais em linguística e etnolinguística são claramente evidentes no crescimento da centralidade no discurso (URBAN, 1991) e abordagens pragmáticas (SILVERSTEIN, 1979), a etnografia da fala (HYMES, 1974), estudos de performance (BAUMAN, 1977), sociolinguística (DURANTI, 1988), etnopoética (TEDLOCK, 1983) e estudos de socialização da linguagem (OCHS & SCHIEFFELIN, 1984).

Estas críticas também foram registradas em abordagens etnomusicológicas. (SEEGER, 1986; 1987), seguindo a partir destes desenvolvimentos, as perspectivas sobre (2) língua **na** música contrastando um funcionalismo mais empírico com o formalista- cognitivista da pesquisa da (1) música **como** língua. Preocupações com a (2) língua **na** música, têm o foco no enlace fenomenológico da língua e da música em arte verbal, textos de canções e performance musical. A Ênfase em (3) música **na** língua dirige-se às dimensões musicais da prosódia e paralinguagem (por exemplo timbre, dinâmica e andamento). A (4) língua **sobre** música chama a atenção à onipresença de discursos estéticos e técnicos sobre música. Estas perspectivas abrangem contrastes e interfaces entre o comunicativo e funções sociais do discurso musical e verbal.

Tais abordagens também podem ser definidas em um contexto etnomusicológico mais amplo de pesquisa sobre relações indexicais e isomórficas entre *gêneros musicais*, formulários e estilos de *performance* bem como suas categorias sociais diretamente associadas a instituições, como gênero (HERNDON & ZIEGLER, 1990; KOSKOFF, 1987), classe social (MAROTHY, 1974; PEFIA, 1985) e etnia (SLOBIN, 1993). Tais análises de correlações sociais

concretas estão em lugares teórica ou metodologicamente análogos a uma variedade de abordagens em pragmática linguística e sociolinguística, mesmo quando não explora substantivamente as relações entre música e língua ou questões semântico-musicais.

De uma perspectiva mais ampla, o paralelismo formal e a redundância de informações de estruturas musicais, textos estruturados musicalmente, *performances*, e formas cinésicas musicalmente estruturadas, como a dança (LEWIS,1992) exemplificam e expandem o que Jakobson (1960) chamou de “o poético” e funções metalinguísticas da linguagem (HYMES,1974; MANNHEIM,1986). Nesta perspectiva, a comunicação musicalmente estruturada suprime a referencialidade verbal, a fim de revelar a ordenação formal e pragmática de mensagens e códigos comunicativos em determinados contextos. A redundância formal e a auto referencialidade da música aumentam a *poiêsis* dos textos e produzem uma metalinguagem musical (BASSO, 1985; FELD, 1990). A extensão das estruturas do discurso à função social baseia-se na *poiêsis* da Escola de Praga (JAKOBSON 1960;1985;1987), especialmente quando mediado pela etnografia da fala. Baseia-se também na tradição Boasiana dos estudos de língua e música conforme apresentado por Sapir (1910;1918;1921;1925) e Herzog (1934;1942;1945). Esta perspectiva metassemiótica, análoga à etnografia da fala e do discurso centrado numa abordagem linguística (URBAN, 1991), reúne a análise formal e funcional do som, implicando sua atenção a todo o espectro comunicativo em suas modalidades e gêneros numa determinada sociedade.

Relacionando as divisões entre formalismo cognitivista e fenomenológico, a música e a literatura da linguagem também representam uma ampla gama de demonstrativos sobre a natureza e acessibilidade do significado musical. A entrincheirada cisão teórica entre posições absolutistas e referencialistas é um tema frequentemente recorrente (COOKE, 1959). Visões absolutistas, profundamente enraizadas na estética musical ocidental, enfatiza a não referencialidade da música e localiza o significado musical no processamento cognitivo de um ouvinte individual de padrões implicativos da forma musical (AUSTERLITZ,1983). Tais visões, que afirmam que o significado musical é estritamente sintático, foram compatíveis com modelos linguísticos cognitivistas formais (DOWLING & HARVWOOD,1986). A perspectiva absolutista tem se preocupado apenas minimamente com fundamentação dos aspectos sociais e do significado musical (HIGGINS, 1991).

Pontos de vista referencialistas sustentam que a música simboliza o extramusical (ou seja, linguisticamente traduzível), conceitos, objetos ou afetos implicando a possibilidade de uma semântica musical (LIDOV, 1980). Tanto os absolutistas quanto os referencialistas podem ou não também manter a posição expressionista, que sustenta que a música comunica (seja

sintaticamente ou referencialmente) dentro do domínio da “emoção humana”, em contraste com a capacidade da língua de se comunicar sobre a “conceitualização” (COKER, 1972; SEEGER, 1977). Como uma teoria popular ocidental do significado musical, o expressionismo é uma característica comum de muitas outras teorias fundamentalmente divergentes de significado musical. A distinção entre musicalmente codificado, sentimento e pensamento codificado linguisticamente, com sua reivindicação concomitante de que o significado musical é de alguma forma inefável, posta-se frequentemente avançado em relatos cognitivos e sociais da relação música-linguagem. De uma perspectiva transcultural e etnográfica, as principais posições no debate do significado musical simplificam demais a complexidade comunicacional e a densidade interpretativa da experiência verbal e musical (BAUMAN, 1992).

Posições absolutistas sobre o significado musical são tipicamente falsificadas pelo onipresente entrelaçamento entre a comunicação musical e verbal (BLACKING, 1982), por prosódicos (HERZOG, 1950), ou por discurso sobre música (WACHSMANN, 1982). Outra importante base para a crítica ao referido enlace é o trabalho filosófico e antropológico que problematiza a validade intercultural de modelos ocidentais de emoção e a oposição estrita entre a cognição e o afeto subjacente a essas posições (HIGGINS, 1991).

E como mais um exemplo de desafios empíricos complexos, deve-se perguntar como tipificações fornecidas no esquema absolutista-referencialista-expressionista poderia começar a explicar a produção de significado em substitutos do discurso musical. Esses fenômenos, que podem justificar uma quinta predicação como (5) música **sobre** a língua, envolvem a transposição de contornos tonais e temporais linguísticos para modos articulatórios substitutos, como cantarolar ou assobiar. Sistemas resumidos, onde uma gama limitada de elementos fonêmicos é imitada pelo substituto e sistemas gráficos ou ideográficos de logotipo, onde o som substituto simboliza um conceito sem uma intermediária conexão com a estrutura fonêmica da língua de base, estão ambos bem descrito em Stern (1957). Os substitutos podem alternar entre um modo de sinal, onde os textos são mais estereotipados e um modo de fala, onde novos enunciados são produzidos. Eles também podem alternar com uma variedade de modos musicais. Portanto, o *meio* substituto pode facilmente misturar mensagens referenciais e não referenciais com uma interação complexa de sinais metalinguísticos e metamusicais.

Avaliações de Feld (1974) e Powers, (1980) observaram uma dualidade na linguagem da música e da literatura. Por um lado, a pesquisa em literatura enfatiza a aplicação de modelos linguísticos analíticos formais para a música. Por outro lado, enfatiza também a o entrelaçamento fenomenológico entre música e linguística em quatro áreas: (a) substitutos da

fala musical, (b) a estruturação musical de suprasegmentais linguísticos, (c) discurso verbal sobre o significado musical e (d) textos de músicas.

Da primeira perspectiva, a música é considerada amena às técnicas analíticas e modelos desenvolvidos para a fonologia e sintaxe linguística. tal posição é frequentemente sustentada por analogias entre a organização distributiva do tom musical e a organização fonética do idioma (CHENOWETH, 1972; HOUGHTON, 1984). Analogias entre a organização harmônica, métrica ou motívica das obras musicais e a organização sintática da língua, profundamente enraizada na teoria da música ocidental (POWERS, 1980), têm sido base para a enorme influência da teoria sintática geracional em teoria musical cognitivista na etnomusicologia. Trabalhos desta tradição produziram numerosas gramáticas musicais, ou descrições formais da sintaxe frasal, harmônica e métrica de peças, gêneros e estilos musicais (BECKER, A. & BECKER, J, 1979; BLACKING, 1973; BOILES, 1982). O trabalho de Lerdahl & Jackendoff (1983) com suas provocativas afirmações sobre universais, competência musical e “hierarquia e linguagem” como a natureza da cognição musical, intuição e processamento de informações, tem sido particularmente influente na definição de agendas para análises geradoras de forma musical.

As abordagens estruturais distributiva e generativa vêm sendo criticadas na perspectiva de uma concepção antropológica da música, por sua reificação da estrutura sonora musical como um código descontextualizado (FELD, 1975) e por sua tendência para o hierárquico, arquitetônico e metricamente disposto nas tradições musicais artísticas da Europa Ocidental e, em menor grau, outras sociedades complexas estratificadas (POWERS, 1980). Eles também foram criticados por sua ênfase macro sintática (melodia, ritmo, tonalidade, modo), centradas na pontuação e transcritas / transcrevíveis produtos musicais que excluem gradiente, matizado, oral / aural ou microparâmetros de processos musicais como altura, textura, timbre, tempo, dinâmica e *performance* (BOLINGER, 1986). Além disso, essas críticas da reificação textual tem chamado a atenção para a concepção individualista de competência musical e socialização na modelagem cognitiva (SHEPHERD; VIRDEN; VULLIAMY; WISHART, 1977).

Apesar das críticas, a *sintaxe musical* generativa estimulou uma ressurgente Psicomusicologia focada nas bases cognitivas do conhecimento musical, compreensão e composição (SERAFINE, 1988). Esta Psicomusicologia explora questões sobre a inefabilidade da experiência musical em comparação ao conhecimento linguístico, comunicação e sobre os processos cognitivos que dão origem a (um tipo de) significado musical. Esta perspectiva sugeriu abordagens empíricas para problemas centrais na tradição da estética musical (HIGGINS, 1991). Tais entraves, quando reconfigurados em termos sociais, permanecem

significativos para a antropologia musical quando trata das funções culturais particulares da música em relação à linguagem e outras modalidades comunicativas.

Perspectivas cognitivistas têm abordado a questão das formas musicais de consciência e experiência. Apesar desta relevância potencial, abordagens cognitivistas da música são um tanto removidas do engajamento com a etnomusicologia, da antropologia e da complexidade empírica do discurso musical. Disto segue uma divergência semelhante entre perspectivas cognitivas e sociais sobre a linguagem. Uma agenda importante para a contemporaneidade da antropologia musical é a reintegração de abordagens cognitivistas com a investigação social fundamentada (BAILY, 1985).

Uma vertente alternativa na história das discussões sobre música e linguagem envolve a investigação empírica sobre o entrelaçamento fenomenológico da música e parâmetros linguísticos em atos situados de comunicação. Esta vista tem focado na onipresença transcultural da música vocal de texto (LOMAX, 1968), nos substitutos musicais da fala (STERN, 1957), em formas poéticas e performativas intermediárias, gêneros e sobre os meios de articulação que chamam a atenção para as fronteiras entre fala e música (FELD, 1989), como canto, recitativo, *sprechgesang* (fala cantada), *sprechstimme* (intensificado de forma dinâmica, rítmica e entonacional do discurso), pregação e *lamentação*.

Algumas áreas-chave da pesquisa empírica incluíram a fonética comparativa de gêneros falados e cantados (CHENOWETH, 1979); questões de qualidade de voz e a acústica/não verbal da voz cantada (FONAGY, 1981); formas complexas como *yodel* suíço (ZEMP, 1987; 1990), tibetano e canto harmônico bifônico mongol (PEGG, 1992) e vocal *inuit* (BEAUDRY, 1978); comparações entre a organização *poiêsis* da canção, textos e a estrutura musical de seus ambientes; e a ligação de texto e sintonia das fórmulas de composição (AGAWU, 1984).

Outras questões incluem distinções e contínuos entre textos musicais semanticamente significativos, os vários usos de vocábulos sem sentido (FRISBIE, 1980) e as influências mútuas de estruturas musicais e linguísticas (DURBIN, 1971). Especialmente importantes são as relações determinadas entre entonação de fala e melodia musical, por exemplo, na música e tradições instrumentais de sociedades com línguas tonais (YUNG, 1983) ou em aumento de tom microtonal da América do Sul nativa (HILL, 1993).

Esta abordagem empírica, de forma e função da linguagem na música é talvez o antecedente histórico mais importante para a etnografia musico-linguística contemporânea. Entre outros aspectos, esta rubrica inclui o estudo do significado e da estrutura dos textos nas canções, sem dúvida os dados musicais mais utilizados em todas as Ciências Sociais. Embora incontáveis etnógrafos, sociólogos e críticos culturais têm se referido ao conteúdo verbal dos

textos cantados como *performances* poéticas evocativas, esses textos verbais foram especialmente importantes para antropólogos que trabalham a partir da perspectiva da cultura contemporânea poética (ABU-LUGHOD, 1986), e para fazer a ponte entre as dimensões textuais e musicais nas abordagens dos estudos culturais para *música popular* contemporânea (HEBDIGE, 1979).

Os tratamentos etnográficos dos textos das canções tendem a postular as canções como artes-verbais e, como pano de fundo, a questão de por que e como certos textos são cantados (BARTHES, 1977). Um foco central para a linguagem na perspectiva da música é a questão de como uma economia expressiva particular modela distinções e continuidades entre a fala e os estilos da música, ou entre os gêneros da música e da fala e suas funções e contextos (COPLAN, 1988). Os problemas incluem a estabilidade relativa das formas e tópicos das canções (HINTON, 1984); a seleção e alteração da linguagem falada na música (URBAN, 1985); a indexação social de gênero, autoridade, idade e classe por meio de gêneros de fala e música (HEBDIGE, 1979, ROSEMAN, 1984; 1991; URBAN, 1985); e o papel da música na aprendizagem de línguas e pedagogia (MANNHEIM, 1987).

Outra perspectiva sobre linguagem e música, que rotulo de “música na abordagem da linguagem”, vem de linguistas e teóricos literários que trabalham com a prosódica do discurso, a estilística e a (etno) *poiêsis* da arte verbal. Aqui, o foco está nas dimensões musicais, isto é, suprasegmentais¹⁰¹, icônicas ou não discretas de discurso falado. Isso inclui ritmo, métrica, pausa e outros fenômenos duracionais e de estresse de fala na arte verbal (CHENOWETH, 1979), bem como questões de som, qualidade e timbre (CRYSTAL, 1971). O trabalho linguístico também se concentrou nos contínuos de relativa estabilidade tonal e estilização de contornos que cruzam entonação de fala e melodia cantada (BOSWELL, 1977), ligando melodia musical e entonação linguística a um nível icônico e emocional (BOLINGER, 1986).

Outros pesquisadores analisaram as modificações fonológicas da qualidade vocálica em articulação cantada versus falada (FELD, 1990) e nos fenômenos de fonestesia e simbolismo de som fonético, novamente enfatizando um ícone, estrato ou gradiente de significado linguístico que tende a ser intensificado em poesia e discurso cantado (BASSO, 1985). Seja orientado para preocupações sociais e funcionalistas (CRYSTAL, 1971) ou perspectivas cognitivistas (EVANS & CLYNES, 1986), a variedade de trabalhos empíricos em

¹⁰¹ Aqui refiro-me à entonação, acento, ritmo, duração e tom, elementos estes que são cruciais para a expressão de significado, emoções e intenções.

prosódica de discurso sugere a importância da música nas abordagens linguísticas para uma reintegração de pesquisas linguísticas e musicais.

Nos últimos 20 anos, uma perspectiva adicional sobre a linguagem e a música surgiu na etnomusicologia, em certa medida contornando os debates anteriores sobre forma e função, cognição e sentimento, modelos linguísticos, prosódica e *poiêsis* da fala e da música. Embora fortemente influenciada por desenvolvimentos anteriores em etnosemântica e antropologia cognitiva, estes trabalhos têm enfatizado a indicialidade social e o simbolismo cultural de discurso sobre música, ao invés de domínios semânticos cognitivos abstratos.

Perspectivas que se concentram em oposições funcionais ou formais entre o discurso e a música podem obscurecer as conexões poéticas e pragmáticas entre as duas modalidades comunicativas. Em contraste, a linguagem sobre a perspectiva da música é baseada no fato de que as pessoas falam sobre música, e que a música interage naturalmente no discurso verbo-cognitivo, não apenas em textos de canções, arte verbal e prosódica, na estruturação musical do discurso, mas também na interpretação teórica de discursos avaliativos em torno das experiências musicais.

Etnomusicólogos e filósofos têm frequentemente enfatizado a dificuldade de traduzir o significado musical em discurso analítico verbal (FELD, 1984). Abordagens recentes têm se concentrado em casos orais espontâneos ou provocados de discurso sobre música, muitas vezes em sociedades de pequena escala, onde não havia investigação de teorias musicais culturalmente específicas (BAUMAN, 1992; KINGSBURY, 1988). Zemp analisa como um discurso oral desta natureza pode codificar sistemas técnicos extremamente complexos de conhecimento teórico sobre as estruturas musicais e princípios composicionais na música instrumental (*panpipe*) das Ilhas Salomão (1978;1979). Estendendo essa perspectiva para voz e música instrumental, Feld analisa o discurso técnico e metafórico ligando práticas musicais a outras formas de conhecimento social e ecológico em uma comunidade da floresta tropical de Papua Nova Guiné (1981;1988). Kingsbury (1988) demonstra a eficácia de avaliações verbais que, aparentemente, são julgamentos de talento em um conservatório de música americano. Finalmente, as entrevistas realizadas pelo projeto Música na Vida Diária (CRAFTS; CAVICCHI; KEIL, 1993) indicam uma enorme gama diversidades no engajamento verbal e reflexão sobre as experiências musicais americanas. Estas análises defendem as formas abstratas e pragmáticas da música e da experiência verbal e como estão entrelaçadas nos processos dialéticos de emergência, manutenção e mudança na vida social.

Noto que nos últimos anos duas perspectivas convergentes buscaram integrações de forma e função na análise músico-linguística. A primeira decorre de desenvolvimentos na

semiótica saussuriana e peirciana (FELD, 1984). A segunda, sob a alcunha de Sociomusicologia, desenvolveu-se distintamente no início da década de 1980 (BAUMAN, 1992).

A semiótica musical, qual intento fractalmente lançar mão neste estudo, surgiu como uma orientação predominantemente musicológica e, como a semiótica linguística, desenvolveu os tipos de preconceitos formalistas, cognitivos e estruturais já estudadas aqui. Nattiez (1977) enfatiza a possibilidade de uma segmentação neutra da estrutura do som musical, abstraída do social e contextos cognitivos de expressão e percepção musical (FELD, 1975; 1984). O autor invoca o conceito semiótico peirciano de múltiplos interpretantes e retoricamente enfatiza a importância da modelagem no significado musical do nível neutro para os níveis de expressão (*poeisis*) e percepção (*estese*), mesmo defendendo uma semiótica do discurso sobre a música. Contudo, as análises empíricas de Nattiez permanecem focadas nas propriedades distributivas de um número limitado de parâmetros sônicos e em pontuações prescritivamente notadas de músicas de “arte ocidental” (BAUMAN, 1992).

Inspirado na semiótica peirciana, Boiles (1982) e Karbusicky (1987a; 1987b) oferecem relatos mais processuais das tipologias de sinal implicadas em variedades de significado musical. Com Nattiez, estes compartilham uma ênfase em definições terminológicas e abstração, como fazem ainda mais explicitamente as perspectivas sociológicas e semióticas históricas (HATTEN, 1987).

Em contraste, uma mistura mais eclética de conceitos semióticos emergiu em trabalhos etnográficos. A segunda tricotomia de Peirce, que delineia relações icônicas, indiciais ou simbólicas entre signos e objetos, tem estimulado pesquisas que reúnem relações signo-objeto-interpretante com questões de função semiótica dentro e através de gêneros expressivos (MERTZ & PARMENTIER, 1985). O conceito de iconicidade semiótica, por exemplo, postula uma semelhança formal entre signo e objeto. Esta noção foi aplicada ao estudo de tropos de repetição, coerência e naturalização musical, linguística, modalidades visuais e cinésicas. Foi demonstrado que a iconicidade cria um estilo de ligações culturais entre experiência, conhecimento e interpretação (BECKER J & BECKER A, 1981).

Baseando-se na semiótica para desenvolver uma perspectiva da cultura centrada no discurso, Urban (1985; 1991) enfatiza que os estilos de discurso são arranjos objetivos de relações signo-objeto e arranjos conceituais de interpretantes. Seu trabalho mostra como os estilos de fala nativos do Brasil com múltiplos índices sociais e significados são iconicamente representados em outras linguagens musicais e gêneros e estilos. Esses ícones reenquadram meta-semioticamente seus indicadores anteriores para criar, desafiar e restaurar a sociabilidade.

A perspectiva peirciana de Urban parece especialmente adequada para descrever formalmente as variedades de significado musical e linguístico inerente ao discurso natural, incluindo significados sintáticos, miméticos, ostensivos, associativos, evocativos e referenciais (FELD, 1984).

Os estudos do simbolismo musical raramente invocam a tricotomia peirciana; porém, eles costumam traçar interações entre a mecânica semiótica concreta de discurso musical e linguístico (especialmente relações indexicais e icônicas), e conceitos e afetos generalizados e abstratos (símbolos). Etnógrafos atenderam aos processos pelos quais os sinais acústicos concretos (por exemplo peças musicais, formas, técnicas, estilos, tons de voz, fonéticos e instrumentais ícones de sons naturais ou míticos e tropos poéticos sônicos) tornam-se públicos, articulados a condensações simbólicas poderosas de difusos ou incipientes sentimentos sociais e identidades (BASSO, 1985).

A música é frequentemente invocada como uma metáfora chave para o simbólico na filosofia e abordagens antropológicas para o significado social e cultural da estética (SCHNTZ, 1951; ZUCKERKANDL, 1956; LANGER, 1957; LEVI-STRAUSS, 1969, GEERTZ, 1973; BAILY, 1985; WAGNER, 1986;). Isto se dá é por causa da associação da música com contextos rituais e performativos, sua redundância informativa, sua intensificação *poiêsis* dos textos verbais, sua formalização do corpo em movimentos na dança e a coordenação social e temporal dos participantes na produção de música. Aqui, a semiótica, via semântica e pragmática, encontra seu terreno comum com uma sociomusicologia comparativa e intercultural.

Feld (1984) e Roseman (1984) seguem essa trajetória, sugerindo seis áreas de inquérito que pode servir como uma matriz comparativa para analisar a estruturação social de símbolos musicais em sociedades sem classes: competência, forma, desempenho, meio ambiente, teoria e valor / igualdade social. Estas rubricas, em paralelo a propostas semelhantes em sociolinguística (HYMES, 1974; 1981), sondam a interface entre formas de expressão linguística e musical, formas de organização social, a organização social da produção musical e ideologias culturais de conhecimento, valor e poder.

Fundido com outras preocupações da teoria da prática (BOURDIEU, 1977), essas rubricas têm exercido sobre as funções sociais da música em uma variedade de formações: como um emblema da identidade social (HEBDIGE, 1979), como um meio de socialização (SEEGER, 1986), como um local de material e produção ideológica (KINGSBURY, 1988), como um modelo para entendimentos sociais e evocações de lugar e história (FELD, 1990), como modalidade para o construção e crítica das relações de gênero e classe (COPLAN, 1988), e como um idioma para a experiência metafísica (ROSEMAN, 1991).

A importância das interações entre música e língua também pode ser rastreada por meio de uma trajetória histórica mais específica que levou ao desenvolvimento de um novo gênero da etnografia musico-linguística na década de 1980. Trinta anos antes, fala e a música foram implicitamente assumidas como polos normativos de um único objetivo continuum de comunicação sônica, limitado em uma extremidade pela noção de o som como sentido articulado e, por outro lado, pela noção de som puro tom. Em direção ao polo de máximo sentido, pode-se imaginar que variedades projetadas e articuladas de discurso formal encenado, deslizam em direção a variantes de discurso informal, conversacional e entonacionalmente mais dinâmico.

A partir daqui o continuum se move em direção à fala cantada e, em seguida, se funde em formas de música. A mais básica dessas formas é a música silábica, caracterizada por um tom melódico e um pulso rítmico por sílaba verbal. O próximo contraste é com a música melismática, onde mais de um tom e pulso são articulados para cada ou qualquer sílaba. No polo final, maximamente musical do continuum, encontra-se vocábulos ou outras formas de vocalização com pouco ou nenhum material referencial linguístico, mesmo que fonologicamente convencional. Nisso a referencialidade do esquema geral serve como base na distinção entre discurso e música.

A clássica análise de List (1963) dos limites da fala e da música foi além desses modelos bipolares, propondo um mapa hemisférico, sobreposto por um diamante com fala e música como polos norte e sul, e monótono e *sprechstimme*¹⁰² como polos leste e oeste. Traçando quatro rotas a partir desses pontos ideais, lista proposta que do norte ao leste, a fala viaja por um continuum que passa por recitação monótona, diminuindo a dinâmica entonacional. Continuando de leste para sul, a expansão da estrutura escalar move-se monotonamente através do canto e em direção à música. Paralelamente, do outro lado do diamante, de norte a oeste a fala viaja por um continuum que passa pela recitação entoada para *sprechstimme* aumentando a dinâmica entonacional. E do oeste para o polo sul, a estabilidade do tom passa de *sprechstimme* a entonacional cantar a música. Para exemplificar os tipos ideais classificatórios e analíticos e pontos específicos ao longo desses contínuos, List forneceu tanto *pitch* sonográfico de faixas como transcrições musicais convencionais.

Embora List tenha reconhecido problemas para adaptar sua estrutura às formas cantadas em línguas tonais, ele não considerou outros problemas inerentes ao foco em denominadores

¹⁰² Técnica vocal expressionista que se situa entre o **cantar** e o **falar**. Nela, o intérprete segue contornos melódicos e rítmicos indicados na notação musical, mas não sustenta a altura (pitch) como no canto tradicional, elevando e abaixando a voz de forma rápida, similar à fala, mas com uma entonação mais estilizada.

acústicos comuns de melodia e altura. Proeminentemente ausente aqui está qualquer mapeamento de sons no tempo, examinando a interação de melodia e altura com ritmo (MEYER, 1960). Também está ausente qualquer discussão sobre prosódia, qualidade de voz, timbre, textura, granulação, (COGAN & ESCOT, 1976) ou outras dimensões de desempenho vocal que cruza os planos tonal e temporal, que fundamentalmente adicionam recursos analíticos significativos que diferenciam ou vinculam a fala e a música.

Procurando por outro tipo de taxonomia, aberta a níveis adicionais de padronização acústica e expressiva, Lomax (1967; 1977) foi além da linguística aos análogos da música com fenômenos paralinguísticos (TRAGER, 1958; BIRDWHISTELL, 1970). Com as suas “medidas cantométricas de música”, Lomax focou não nos tipos ideais acústicos, mas em propriedades dos estilos de canto. Codificando 37 níveis de comportamento musical em uma amostra de mais de 400 tradições musicais. Com sua afirmação provocativa de que a música seja vista como um discurso dançado (1967), e suas investidas posteriores em coreometria (1969) e parlametria (1977), Lomax apontou que a fala-canto forma-se em uma estrutura ainda mais ambiciosa da evolução taxonômica da cultura expressiva (1972), integrada a um banco de dados denominado Global Jukebox. Para muitos pesquisadores, o mais interessante da contribuição de Lomax é sua exploração de como a redundância está por trás do poder da música para criar consenso e solidariedade nas interações rituais (HINTON, 1984).

Esses impulsos taxonômicos para definir e medir normativamente discurso, música ou formas acústicas intermediárias não eram exclusividade dos etnomusicólogos ou linguistas na década de 1960. Seu trabalho ocorreu no contexto mais amplo da experimentação com análise e síntese de som (DEUTSCH, 1976).

Herzog (1950) também insistiu na universalidade da linha ou frase como o princípio básico da subdivisão textual e musical. Reconhecendo que essas linhas ou subdivisões de frase podem ser marcadas por estruturas formais de fechamento (gramatical ou melódico-cadencial) ou por pausa respiratória, Herzog até parece antecipar a importante discussão entre Hymes (1981) e Tedlock (1983) sobre a importância relativa de gramática-textual versus marcadores performativos orais de estrutura na etnopoética (e, por extensão, etnomusicológica) tradução e representação (SHERZER, 1987).

Muitas das preocupações de Herzog e Jakobson foram reencarnadas na pesquisa etnomusicológica das décadas de 1970 e 1980. Como a etnografia em geral, este trabalho baseou-se em misturas ecléticas de cunho cognitivista, estruturalista, semiótico, abordagens simbólicas, hermenêuticas, históricas e práxis nas áreas cultural e de teoria social. À medida em que as abordagens da linguagem se tornaram mais profundamente constituídas em estudos

etnográficos da fala e da arte verbal como *performance*, as interseções discurso-canção também modularam em direção à etnografia do desempenho musical (BEHAGUE, 1984; MCLEOD & HERNDON, 1980). *How Musical is Man?* (Blacking, 1973) habilmente tentado a capturar esta forma de ligação de movimento e pragmática transforma “Música na Cultura e na Sociedade” em “Music as Culture” e “Humanly Organized Sounds” torna-se “Soundly Organized Humanity”.

Em suma, a etnomusicologia durante as décadas de 1970 e 1980 passou de perguntar como o som reflete a estrutura social para como a *performance* musical incorpora e articula imaginação e práticas sociais, quão sônicas as organizações são fatos sociais totais, saturados com mensagens sobre tempo, lugar, sentimento, estilo, pertença e identidade. O amadurecimento dessa tendência interdisciplinar pode ser visto no aumento da mistura e síntese da pesquisa musical e linguística em monografias etnográficas (por exemplo, BASSO, 1985; FELD, 1990). Essas monografias contam com a complexidade dos mundos que procuram interpretar para criar os termos de um gênero emergente, que traz premissas fenomenológicas sobre o criativo e a natureza expressiva da experiência, juntamente com a exploração etnográfica que não faz nenhum compromisso técnico ou analítico sobre o enclave música x linguística.

Cada estudo estende concepções anteriores de como a linguagem e a música podem estar relacionadas com as práticas locais de *performance* e explora os problemas de representação e evocação músico-linguística. Por exemplo, Basso e as dimensões processuais e performativas dos mitos *Kalapalo* (Brasil) e rituais pelo poder do simbolismo sonoro (BASSO, 1985). Roseman demonstra como a cura por transe em Temiar (península da Malásia) surge como uma fusão de medicina e imaginação musical e prática de gênero (ROSEMAN, 1991). Kratz analisa estrutural e alternâncias temporais de fala e música em mulheres de Okiek (Quênia) em cerimônias de iniciação, mostrando como o afeto e a persuasão são forjados no ritual (KRATZ, 1994). Titon analisa toda a gama de práticas de fala, canto e música em um Igreja Batista dos Apalaches (Virgínia), interpretando como a eficácia de suas *performances* constituem crença religiosa e consciência da comunidade (TITON, 1988).

Seeger mostra as múltiplas maneiras em que os gêneros discursivos de *Suya* (Brasil), a instrução e a canção estão inter-relacionadas na execução cerimonial (SEEGER, 1987). Feld mostra como o lamento, a *poiêsis* e a canção dos *Kaluli* (Papua Nova Guiné) são complexamente relacionadas às suas origens históricas e cosmológicas naturais na voz dos pássaros (FELD, 1990).

Nestes escritos, o foco emergente em poderes transformativos e afetivos de desempenho ritual move as questões anteriores da linguagem musical vigorosamente em direção a uma simbologia processual e hermenêutica de voz, *self* e ação. Da mesma forma, o foco em som e sinestesia (interações entre modos de movimento visual-sônico) ainda mais realoca as preocupações com a linguagem musical em uma antropologia dos sentidos e de experiência sensorial.

Os desenvolvimentos atuais na análise das interações entre voz e música também podem ser escrutinados por meio de refigurações de estudos de *gênero musical*. O gênero *lamentação*¹⁰³ inclui verbal-vocal (e ocasionalmente verbal-vocal-instrumental; por exemplo, AGAWU, 1988; NKETIA, 1969), performances tipicamente rotuladas de lamento, *lamentação* ritual, choro cantado por mensagem, canção viva de luto, canto fúnebre, elogio e elegia.

Abordagens para a compreensão a estrutura e o significado das formas dentro do gênero *lamentação* reuniu uma variedade de estudos antropológicos, musicais, linguísticos e folclóricos. Estas dizem respeito às tradições orais e letradas, desempenho de artes, gênero de gênero, fixidez-plasticidade-hibridez de gêneros e interpenetrações da fala e da música, bem como da história textual, improvisação, memorização, e fórmulas orais (FELD, 1990b; GRAHAM, 1986; SHERZER, 1987).

Variedades de lamento são relatadas em muitas regiões do mundo, e em alguns casos, têm uma longa história de análise comparativa, por exemplo, em Folclore europeu e etnomusicologia (HONKO, 1980). Ainda o significado avassalador da *lamentação* dificilmente se limita a questões sobre a intersecção de códigos musicais, linguísticos e gêneros folclóricos. As estilizações do lamento incorporam e expressam performativamente o complexo social de questões que conectam discursos de gênero feminino sobre morte, moralidade e memória à tematização estética e política da perda e da dor, resistência e reprodução social, e desempenho ritual de emoção (HERZFELD, 1993; HOLST-WARHAFT, 1992).

Com a possível exceção de certas formas de discurso religioso, notadamente apresentações de pregação do sermão (DAVIS, 1985), o *lamento* é o gênero de discurso mais proeminente e difundido, onde se pode estudar comparativamente progressões estilizadas movendo-se para frente e para trás em todos os contínuos relacionando a fala e voz cantando. Isso por si só torna a *lamentação* um importante *locus* de pesquisa sobre questões dos limites da fala e da música, em ambos os gêneros específicos e termos específicos de *performance*.

¹⁰³ O gênero “lamentação” (ou lamento) é estudado como uma prática ritualística de expressão de dor, perda e luto, situada na fronteira entre o discurso falado e o canto. Mais do que apenas uma música triste, ele é uma performance estruturada que transforma respostas emocionais biológicas em atos culturais compartilhados.

Mas para tornar as coisas ainda mais complexas, muitas formas de lamento se movem simultaneamente ao longo de um continuum de gritos e fragmentos semi-melódicos com vocábulos ou texto, cantando enquanto chora continuamente ou intermitentemente. Os contínuos de desempenho melódico e textual na *lamentação* são frequentemente mais estilizados juntos a "ícones de choro" como inalação por voz, intervalos de choro ou soluços, falsete vogais e voz rangente, características que estão indexadas aos estados emocionais e projeção afetiva de desempenho do gênero lamento (URBAN 1988; 1991).

Entre essas variações estilísticas, as *performances de lamentação* são específicas da ocasião a funerais ou contextos de perda (incluindo, mais importante, casamentos); portanto, eles são universalmente carregados de significado evocativo e emotivo, embora frequentemente produzindo discursos locais altamente específicos sobre abandono, transição, e renovação que são esteticamente centrais para distintas construções sociais de memória.

As formas de *lamentação* podem ser alocadas em uma estrutura social e cultural mais ampla da antropologia dos rituais mortuários. Antologias contemporâneas, sínteses, etnografias e críticas sobre este tópico (ROSENBLATT, WALSH, JACKSON, 1976) de lidar com como "a morte fornece ocasiões e materiais para um discurso simbólico sobre a vida" (152, pg. 9). Teóricos posteriores desenvolveram e ampliaram a advertência frequentemente citada por Hertz de que "a morte deve receber o que lhe é devido, se não quiser continuar sua devastação dentro do grupo" (1960. p. 51).

Isso devido, como Hertz enfatizou, é a força da obrigação social que compele a coletividade para participar de atos obrigatórios que marcam e honram a natureza social da morte. As atividades mortuárias, portanto, envolvem ações expressivas e físicas para remover a presença da morte enquanto inventa o tom do falecido na projeção de memória para o futuro. Eles simultaneamente renovam e potencialmente ampliam a sociabilidade e a solidariedade forjadas pela participação, e a exaustão emocional, a inimizade e antipatia forjada pela contemplação da perda.

Apesar da sofisticação teórica e etnográfica desta linha de investigação cultural, os meios discursivos reais (ou seja, os *lamentos*) que constituem esses discursos simbólicos sobre a vida não foram totalmente descritos ou analisados na literatura ritual mortuária. Mesmo quando os textos são apresentados e analisados, referências de choro e *lamentação* são frequentemente casuais. Os termos chorar, lamentar, e *lamentação* são obstinadamente encontrados indistintos, geralmente sem menção de o que é ou não cantado ou enviado por mensagem de texto, como essas expressões são chamadas localmente e quão obrigatórios ou socialmente significativos eles são.

A *lamentação* pode ser abordada como uma interpenetração de toda a gama de possibilidades para a estilização vocal de performance afetiva (BRIGGS, 1993). A este respeito, ela é distinta de outros gêneros de *performance* e tipos de respostas choradas à dor ou sofrimento. Os recursos musicais que participam das estilizações de lamento incluem a seleção do tom, seleção e seu alcance, os contornos da melodia e métrica e rítmica, a correspondência do grupo de frases e ponto de respiração, grau de frase e repetição de subfrases e quantidade de improvisação.

Características linguísticas que participam dessa estilização vão desde vocalizações até o uso de palavras convencionais bem formadas e de reticências e fórmulas de frases para construções sintáticas completas. Variáveis estruturais adicionais como comprimento e formato da linha; fonológico, sintático, semântico, micro e macro-parallelismos; a correspondência de unidades de linha e sublinha com pontos de respiração e contornos melódicos.

Estas dimensões de texto cantado são ainda mais estilizadas pelos tipos de choro esse suporte ou feixe com a articulação verbal-vocal. Urban (1988; 1991) isolou quatro "ícones do choro" encontrados no lamento ritual: a pausa do choro, a *inalação sonora*, *voz rangente* e a *vogal em falsete*. Estes envolvem performativos e estilizações de qualidades de voz que articulam e incorporam intensificadas estados emocionais. Alguns textos de lamento são mais improvisados, estereotipados, ou compostos em desempenho, enquanto outros são mais fixos, pré-compostos e / ou memorizados. Assim, os lamentos também precisam ser examinados na medida em que eles defendem ou desafiam as suposições da teoria sobre textos variáveis e versões autênticas. Da mesma maneira, lamentos podem ser examinados para verificar até que ponto são dependentes da ocasião e composto em *performance*, em vez de memorizados ou compostos antes dela (FINNEGAN, 1988).

Algumas variedades de lamento não têm conteúdo referencial, mas são enunciadas como vocábulos fonologicamente convencionais (GRAHAM, 1986). Outros estão no *campo* da fala cotidiana (FELD, 1990b) e outros ainda usam registros de fala mais formais, marcados por esquemas métricos formais. Relatos etnográficos que de perto examinaram a metalinguística e as etimologias da *lamentação* também revelam caminhos sobre esses gêneros e como são marcados em relação a outras formas de fala, música ou outras indicações de associações locais relacionando tristeza e emoção ao som expressivo humano (BRIGGS, 1993; URBAN, 1991).

Embora as formas de *lamentação* sejam consideradas como tipos distintos de vocalização e expressão, os estudos exploraram interações complexas de sinais de choro

estilizados e outras dimensões de *lamentação* à medida que se cruzam ou aparecem dentro de outros gêneros, como narrativa e canção (FELD, 1990). A necessidade de compreender a complementaridade da *lamentação* com outros gêneros de fala e música foram adotados por vários autores (BASSO, 1985; URBAN, 1985).

Outra tendência nas análises recentes de lamento diz respeito ao valor da transcrição e microanálise de desempenho para compreender a interseção de sinais vocais afetivos e estéticos. Urban (1988; 1991) e Briggs (1993) usam uma variedade de digitalizações recentes, espectrográfas e tecnologias de rastreamento de *pitch* para examinar detalhes de vocalização de lamento. Adicionando à caracterização de Urban da voz de choro, Briggs (1993) aumenta perguntas adicionais sobre as dimensões icônicas e indexais que afetam o desempenho e expressão de gênero na interação dialógica dos Warao (Venezuela) como ritmo, altura e timbre vocais.

Muitas formas de lamento são principalmente monofônicas, maximizando a distinção de uma voz solo executando um texto pessoal. Nos últimos anos, estudos voltaram-se para casos em que membros de um grupo lamentam simultaneamente, normalmente em heterofonia (*performances* simultâneas envolvendo textos diferentes vocalizado para variações de uma única melodia), ou em polifonia mais estruturada, formas responsorial ou antifonal.

Outras variantes deste padrão envolvem complexidades dialógicas adicionais na interação de sobreposição ou vozes entrelaçadas. Padrões de desempenho de várias vozes, independentemente de complexidades musicais ou textuais, produzem possibilidades de intertextualidade performada, onde o caráter espaço-temporal de múltiplas declarações de voz é indicativo a um processo de emergência como um texto coeso e produzido em conjunto. A intertextualidade aponta para um processo de simultaneidade cooperativa ou competitiva na produção de textos (BRIGGS, 1993; FELD, 1990b).

Como pode ser esperado, esses textos se baseiam significativamente em áreas lexicais ou de discurso carregadas de afeto (por exemplo, nomes de lugares; nomes pessoais e termos de relacionamento; perguntas retóricas ao falecido ou público; acusações; fórmulas de lembrança; discurso alegórico, metafórico ou velado; indireto; crítica social e comentário transgressivo e apropriação ou recontextualização de discursos anteriores). Polifonia vocal e intertextualidade revelam o poder do desempenho conjunto espontâneo para co-articular e biografar memórias coletivas.

Tendências para estudos etnográficos da interpenetração da música e da linguagem contribuem fortemente para o desenvolvimento da ênfase na antropologia sociocultural sobre a *poiêsis* e a pragmática da *performance* expressiva. Ao mesmo tempo, etnografias musicais e

linguísticas detalhadas oferecem uma crítica de certas tendências na antropologia sociocultural e linguística em direção a uma supertextualização, uma concepção de voz e uma concepção abertamente discursiva da construção social de sentido. Esta crítica traça as consequências da música na distinção fenomenológica da linguagem, levando a uma exploração mais profunda entre o polissêmico, o associativo, o icônico, o apresentacional, o ostensivo, o reflexivo, as dimensões lúdicas, emotivas e corporificadas da sociabilidade.

A *poiêsis* da música e a desreferencialização da língua falada aumenta a eficácia simbólica de seu efeito discursivo, tornando-o como um parâmetro sensível das formas tradicionais e emergentes de sociabilidade, identidade e é um recurso fundamental tanto na construção como na inversão crítica da ordem social (BASSO,1985; COPLAN, 1988, HINTON,1984).

Ironicamente, quando tudo é dito e cantado, foi a tradição estruturalista que fez a antropologia e a linguística voltarem-se à imanência social do mistério supremo da música, a redundância da estruturação elegante que conecta afetivamente a singularidade da forma à multiplicidade dos sentidos.

2.1 A “INVENÇÃO” DO LOCAL

*Kirimurê*¹⁰⁴ ainda era palco de *igapebas*¹⁰⁵ e *igaras*¹⁰⁶ no início do século XVI quando as primeiras *igaraçus*¹⁰⁷ capitaneadas pelo português Gonçalo Coelho e pelo italiano Américo Vespúcio cruzaram a barra da baía. Sua missão consistia em reconhecer as terras ocidentais do Atlântico Sul quais eram noticiadas através do navegador e cronista Pedro Álvares Cabral (AGUIAR, 1979).

Aqueles europeus depararam-se com inúmeras qualidades ali: um excelente porto, local de reabastecimento fácil e população interessada. Após descanso e recarga de aviamentos, colocaram-se em campanha de volta à Europa com alguns índios *tupinambás* escravizados que atestavam o êxito da empreitada - antes de serem vendidos no “velho mundo” (BUENO, 1998).

No período compreendido entre 1501 e 1549¹⁰⁸, as águas desta baía se tornaram um estaleiro internacional de embarcações portuguesas, espanholas, francesas e holandesas, como atestava o *Caramuru*¹⁰⁹. A alta frequência destas águas por esquadras europeias concorrentes exigiu dos exploradores portugueses uma ocupação decisiva e exclusiva deste ponto geográfico estratégico para a carreira da Índia.

¹⁰⁴ “Grande mar interior”, em tupi (NAVARRO, 2013).

¹⁰⁵ Igapeba: jangada em tupi. (NAVARRO, 2013).

¹⁰⁶ Igaras: canoa em tupi. (NAVARRO, 2013).

¹⁰⁷ Grande canoa (naus europeias) em tupi. (NAVARRO, 2013).

¹⁰⁸ Ver Araújo (1992).

¹⁰⁹ Segundo Bueno, Diogo Álvares Correia (Viana do Castelo, Portugal, 1475 – Tatuapara, Bahia, 5 de outubro de 1557) foi um náufrago português que passou a vida entre indígenas da costa do Brasil e teve papel decisivo no contato dos primeiros viajantes europeus com os povos nativos do Brasil. Recebeu a alcunha de Caramuru (palavra tupi que significa lampreia) pelos tupinambás. É considerado o fundador do município baiano de Cachoeira, localizado no Recôncavo baiano. Caramuru era “esposado” com Paraguaçu, uma das filhas do cacique tupinambá local: “[...] ora sou informado por um Diogo Álvares Caramuru, língua da terra, morador da Bahia, que aqui chegou em um caravelão [...]” (1999, p. 267).

A primeira tentativa de efetivar a permanente ocupação naquelas paragens para uso exclusivo da coroa portuguesa começou com a assinatura, em Évora, do documento-carta de doação da Capitania da Baía de Todos os Santos a Francisco Pereira Coutinho a 26 de agosto de 1534¹¹⁰, e terminou seis anos mais tarde, com o incêndio de uns poucos engenhos levantados no local - protagonizado pelos *tupinambás* em reação à demanda de escravizá-los.

Há já neste momento a constatação de uma luta política protagonizada por *tupinambás* e portugueses pelo comando do **local** (ARAÚJO, 1992). De fato, ocorre ali uma disputa entre duas cosmologias operando contrastantemente no mesmo *locus*.

Face às intempéries resultantes deste inédito embate, a metrópole entende necessária uma intervenção organizada do Estado português para garantir o domínio sobre as terras do Brasil. Deveria ali ser constituída uma sociedade e uma economia capitaneada pelos patrícios lisboetas capazes de, ao mesmo tempo, integrar-se ao império ultramarino português já consolidado e estender tentáculos para a conquista do interior das terras americanas.

Os três componentes básicos entendidos para o sucesso desta empreitada foram: 1) a construção de uma cidade-fortaleza erguida na entrada da baía; como sede administrativa, posto militar e aduana ligada às rotas atlânticas da coroa; 2) uma rede de engenhos fortificados erguidos em todo o Recôncavo da baía, interligados por via aquática; e 3) um sistema de navegação interno capaz de interligar cada engenho à cabeça do sistema (ARAÚJO, 1992 *et al.*).

Em março de 1549, aporta no país o governador Thomé de Souza que trata de estabelecer o “marco zero” do erguimento da “Cidade do Salvador” na entrada da baía. Nota importante: um ano antes da chegada do governador, foi enviado à Baía o capitão Gramatão Teles, que registrou a total desagregação da Vila do Pereira¹¹¹ forçando uma negociata com Diogo Álvares (o *Caramuru*) para a adesão sua e de sua família mestiça ao “pessoal diretivo” na construção da nova cidade. Esta estratégia garantiu ao Governador Geral um desembarque livre de hostilidade indígena, contando mesmo com a colaboração de *tupinambás* parentes e do círculo de influência de *Caramuru*.

Notemos a importância “diplomática” do *Caramuru* naquele momento, indivíduo simbolicamente poderoso que articula a fusão dos mundos *tupinambá* e português. O

¹¹⁰ Ver Chorão (1999, p. 53-54).

¹¹¹ Sesmaria, povoação e fortaleza (erguida em 1536) de Francisco Pereira Coutinho, primeiro donatário da Bahia. O povoado se localizava no entorno do morro onde hoje fica a igreja de Santo Antônio da Barra (ver BU

ENO, 1999, p. 259 e BARRETTO, 1958, p. 165-166).

Caramuru, de alguma forma, catalisa a formação de um “novo lugar” no mundo, uma síntese inédita que alimentaria a gênese das negociações e *fricções interétnicas* de um **local** inteiramente novo no mapa naval e cultural português cujo potencial e deslumbre são atestados na Figura 1.

Conforme mostra Tapajós (1966), o governador traz consigo pessoal e matéria-prima adequados para o erguimento da *urbis* e a sede da *pólis*. Salvador nasce já como cidade e capital da América Portuguesa. Meses depois, o Mestre Luís Dias – responsável pela construção da cidade – já fez o *croqui* da Praça Municipal e levantou os baluartes com canhões para “defender” a nova cidade de ataques indígenas, por terra, e de piratas, por mar.

Figura 1: Mapa da baía de Todos os Santos Quinhentista.



Fonte: <http://bit.ly/1ojTJI2>, acessado em 17/07/2020.

No entanto, a tarefa de Tomé de Souza não é apenas a de construir uma cidade. Para o completo arremedo local, faz-se necessário conquistar o entorno da baía, que sedia grande número de indígenas e suas pequenas embarcações; ou seja, um território amplamente povoado e apropriado dorsalmente no sistema cultural local.

Conforme consta no parágrafo V do *Regimento de Tomé de Souza*¹¹², o rei ordena a tomada da terra que vai “seis léguas pelo litoral atlântico-norte até Tatuapara, (hoje, castelo Garcia d’Ávila), e cinco léguas pelo sertão, até a entrada do Peraçu, e, dentro da baía, a ilha de Itaparica e outras menores”. As ordens são restritivas e objetivas: para os *tupinambás* ordeiros, a escravidão; para os insurgentes (grande maioria), o “castigo”, leia-se, execução.

Baseados na recém-cidade, empreenderam-se disputas violentas entre portugueses e *tupinambás* nas terras do Recôncavo da baía no período. Segundo Pinho (1941), esta disputa torna-se ainda mais sangrenta após a partida do então governador, em 1553, e a chegada de seus dois sucessores - Duarte da Costa e Mem de Sá - cujas reportagens relatavam ter encontrado a nova terra em plena guerra, sem os colonos portugueses ousarem empreender suas fazendas senão ao redor da cidade confinando-os espacialmente imóveis e necessitados de recursos dos mais variados e sem se apropriar do local.

A forte tensão social e a resistência *tupinambá* fizeram com que seu brio fosse processualmente referido na narrativa histórica portuguesa através de adjetivos como “insurgência” e “violência”, a fim de legitimar as ações que seguiram.

No apogeu do império manuelino, as fronteiras simbólicas e materiais erguidas no perímetro da costa ocidental e oriental africanas, na península arábica e na costa indiana, garantia aos portugueses o monopólio do fluxo mercantil desta rica rota comercial (BETHENCOURT, 1998). No entanto, nestes locais (diferentemente do caso em tela) não há a perspectiva de apropriação e anexação territorial destes domínios através do desenvolvimento de colônias autossustentáveis, sendo o caso de Salvador e do Recôncavo uma experiência neófito e potencialmente ousada.

Notemos que, desde o início do funcionamento do sistema da baía, o Recôncavo serve de sede rural-produtiva de *commodities* enquanto a “cidade da baía” se encarrega de seu consumo e destinação mercadológica, funcionando como centro do sistema e evidenciando, já nesta época, a dicotomia rural/citadino, aparentemente condição desde sua formação.

No hemisfério “arcaico” do império português, este mantinha secular confronto santo contra os mouros na costa atlântico-norte africana¹¹³. Restringidos a fortalezas como Arzila, Azamor, Marzagão e Safir, interferiam nas guerras locais aliando-se a dissidentes mercenários,

¹¹² 17 de dezembro de 1548. O regimento está disponível na íntegra em: <http://bit.ly/1rtQILL> . Acesso em: 1 jul. 2019.

¹¹³ Hoje Marrocos.

sem, entretanto, conseguir instalação contínua naqueles territórios, fato que alimentava ainda mais a obsessão pelo “projeto da baía”.

Retomando, o saldo do “encontro” cosmológico entre *tupinambás* e portugueses foi desastroso: dos cerca de 40.000 indígenas contados nas igrejas sobraram apenas 3.500 já trabalhando sob regime escravo nos recém-erguidos engenhos, no início da segunda metade do século XVI (CARVALHO, 1998, p. 50). Assim, a lusa “Baía de Todos os Santos” termina a primeira fase de seu assalto à *Kirimurê*.

A Cidade do Salvador se consolida, então, como sede portuguesa nas terras novas e centro urbano da Baía de Todos os Santos. Não é à toa que, em monumentos e documentos históricos, sua referência é “Cidade da Bahia”. Por questões ortográficas e históricas, a palavra que veio a dar nome ao atual estado da federação (Bahia), semanticamente, representava a **localidade** da Baía de Todos os Santos, palco das relações que edificaram a ideia - a posteriori - de identidade baiana e, do seu *tempo mítico*. Conforme Silva (2001), antes da reforma ortográfica de 1907-1911 **baía** escrevia-se com h: bahia. Depois, por reivindicação dos baianos, a Academia Brasileira de Letras (ABL) permitiu que a dupla grafia fosse usada. Uma para o acidente geográfico, e a outra (com h) para o estado. Entre os nativos deste estudo, se referir à Bahia significa francamente remontar-se ao acidente geográfico como *totalidade* da sua significação gentílica, mesmo reconhecendo sua abrangência territorial geopolítica. Baiano é, na operação constitutiva da narrativa histórica nativa, aquele que envolve ali, no entorno da baía.

A cidade do Salvador foi também o grande mercado deste núcleo colonial e, posteriormente, de outros, exportando e importando as mais variadas mercadorias e configurando-se como o maior mercado de escravos africanos do mundo, bem como mercado de bens de consumo primários que alimentavam a cidade, as frotas e as populações do próprio Recôncavo da Baía.

Em 1585, este intrincado emaranhado social funcionava plenamente através do seu centro administrativo, entrepostos, fortes militares, 62 igrejas, 3 conventos e 3 estaleiros¹¹⁴. A baía era Real e Salvador, a própria corte no Brasil. Habitavam nela o bispo, o governador geral e demais magistrados e funcionários reais, sendo fartamente municada de produtos alimentícios e por ela despachando-se grandes quantidades açúcar, inúmeras qualidades de madeiras e de plantas nativas.

¹¹⁴ Conforme consta na Collecção de notícias para a história e geografia das nações ultramarinas que vivem nos domínios portuguezes ou lhes são vizinhas: publicada pela Academia Real das Sciencias em 1825, p. 131. Disponível em: <http://bit.ly/1p6FyfE>

A exploração econômica do espaço constituído pela baía, desde a fundação da cidade de Salvador, já balizava as teias deste complexo território. Em 1570, Gandavo (1980) identificou dezoito engenhos em funcionamento. Poucos anos depois, o padre Fernão de Cardim observa: “os engenhos deste Recôncavo são trinta e seis” (CARDIM, 1980, p. 157) e o transporte por via aquática funcionava muito bem através de mais de 1.400 embarcações em serviço dentro da baía¹¹⁵.

Neste período, os portugueses entraram definitivamente no mercado do tráfico escravo na África, continente este que já negociava com outros países há, pelo menos, um século. Os primeiros negros a aportarem na baía datam de 1559¹¹⁶ trazidos para ocupar o lugar da mão de obra autóctone cuja maioria dos sobreviventes do primeiro contato se deslocou para outras regiões.

Foi no Recôncavo onde se concentrou a grande massa de escravos. Dominado o tráfico por navios da Bahia e de Pernambuco, que, graças ao fumo, principalmente, concorriam vantajosamente com os negreiros portugueses, para as terras próximas à Capital brasileira conduziram os traficantes baianos as maiores cifras da imigração africana (VIANNA FILHO, 1946).

Pelas plantações de fumo e de cana, alegrando-as com as suas cantigas e fecundando-as com o seu suor, espalharam-se os negros. Enquanto o sertão, pela própria natureza da sua economia dispersa, não era *campo* propício ao trabalho escravo, que requeria serviços concentrados sob as vistas do feitor, o Recôncavo foi insaciável no reclamar sempre mais negros. Depois das minas foi o maior sorvedouro de escravos. Enquanto o sertão se enchia de fazendas de gado, ocupando largas áreas de terra, e onde bastava uma população escassa e móvel para realizar o pastoreio, tão do gosto do índio e do mameluco, pelo movimento constante, a cultura da cana e do fumo, apertando-se nas fachas de massapê e nas terras mais fracas que lhes ficavam próximas, exigia um número elevado de braços para o trabalho sedentário, monótono, o homem a repisar sempre o próprio rastro, e que repugnava ao índio.

Na economia autárquica dos engenhos, todos vivendo e morrendo dentro do círculo estreito da indústria do açúcar, foi impossível manter as linhas de separação entre Senhores e

¹¹⁵ Conforme consta na Collecção de notícias para a história e geografia das nações ultramarinas que vivem nos domínios portuguezes ou lhes são vizinhas: publicada pela Academia Real das Sciencias em 1825, p. 132. Disponível em: <http://bit.ly/1p6FyfE>

¹¹⁶ Muito embora o tráfico de escravos negros na região tenha se consolidado somente em meados do século XVII, oriundos majoritariamente do golfo de Benin, atual Nigéria. (IBGE). Disponível em <http://bit.ly/1nrwBbk> : Acesso em: 23 maio 2014.

escravos, cujas relações foram se estreitando ao mesmo tempo que se entrelaçavam as duas culturas, amalgamando-se e influenciando-se reciprocamente.

As fazendas eram abastecidas por mar e quase todos os engenhos contavam com canoas. Segundo Barléu (1974), no decorrer do século XVII, os relatos de viajantes confirmam a importância e o nível organizacional da Baía de Todos os Santos. Em 1610, Pyrard viu uma cidade bem erigida, exportadora de muito açúcar e fartamente abastecida em carnes e vegetais provenientes do seu Recôncavo. Assim, tornou-se alvo prioritário da cobiça holandesa representada pela Companhia das Índias Ocidentais (à época baseada na atual cidade de Recife-PE) contra quem a coesão deste sistema foi duramente testada em três tentadas que culminaram com a expulsão dos súditos de Nassau.

Existem dados historiográficos que suportam a hipótese da existência de uma vida musical eminente no Brasil (nas esferas erudita e popular) desde o século XVII¹¹⁷, mas até hoje muito pouco se conhece em descrições estritamente musicais sobre como era ela antes do século XVIII (BÉHAGUE, 1979).

Através do século XVII, é saliente na historiografia brasileira o apontamento para Salvador e cidades do entorno do Recôncavo Baiano e para Recife e Olinda como principais aglomerados sociais do país a ter alguma vida musical. No período referido, as músicas erudita e popular envolviam as elites branca e mestiça dos centros populacionais em questão, a primeira estando majoritariamente ligada à igreja, a segunda à vida mundana. Gregório de Matos (Salvador, 1623 – Recife, 1696), poeta conhecido pela poesia satírica, segundo Tinhorão (1998), era também autor de canções que ele mesmo acompanhava com a viola de origem portuguesa¹¹⁸. De acordo com Tinhorão, muito da poesia de Matos era constituída por letras das mencionadas canções. Outro autor com perfil similar ao de Matos era Lourenço Ribeiro.

Gregório, irmão do igualmente notável compositor baiano Eusébio de Matos (1629-1692), era um crítico acrimonioso dos costumes contemporâneos, tendo sua obra sido reprimida pelo estado e pela igreja.

Já na primeira metade do século XVIII, o Recôncavo se sedimenta como o principal centro econômico do país, sendo palco de uma vida sociocultural altamente diversificada e pujante. Recife e Olinda (PE) e Rio de Janeiro (RJ) eram os outros polos notáveis. As missões

¹¹⁷ Conforme Kiefer (1982), Duprat (1985) e Tinhorão (1990).

¹¹⁸ Nesta época, a viola era muito difundida em Portugal, sendo o primeiro instrumento de corda trazido da Europa para o Brasil (CASCUDO, 1972) e largamente utilizado nas romarias, arraiais e cancioneiros. Posteriormente seria utilizada nos *gêneros musicais* que surgiram já em solo brasileiro.

Jesuíticas do Paraguai, também tinham uma rica vida sociocultural¹¹⁹ cada uma com milhares de indígenas e religiosos europeus expressando intensa vida musical e potencialmente conectando as cosmologias europeias, e indígenas¹²⁰.

Neste período, a economia do Recôncavo se dilatou francamente passando seus habitantes a cultivar além da cana de açúcar, hortaliças e tabaco, a concentrar atividades manufaturadas, como a indústria naval e a cerâmica. Na segunda metade do século XVIII, a população regional já somava 103 mil habitantes, 64% deles negros e mestiços (inclua-se indígenas, nesta mestiçagem) e 36% brancos (TINHORÃO, 1990). É importante lembrarmos que o nascimento do possivelmente primeiro *gênero musical* brasileiro, a *fofa*¹²¹, data deste período, **no** Recôncavo, evidenciando a inventiva vocação musical local bem como seu potencial sintetizador de *musicalidades*.

A Baía de Todos os Santos, além de entreposto dos produtos do sertão, impõe-se como centro vazante do ouro das Minas Gerais, explica Pita (1976), que salienta, em “História da América Portuguesa”, a riqueza deste núcleo socioeconômico.

No ano de 1838, quando a Bahia já não mais pertencia ao Império Português, o local se apresentava como uma das principais províncias do Império do Brasil, retratado nos relatos do viajante francês Ferdinand Denis (1980) que descreve detalhadamente este complexo socioeconômico em seu aspecto produtivo e de seus sistemas integrados como o mais completo em operação no Brasil. Além das terras produtivas no entorno da Baía, era notável, também, a importância de suas águas como elemento indispensável deste território. Vários são os rios¹²² por onde transitavam inúmeras canoas e, pelas águas do Paraguaçu maior afluente deste sistema hídrico, compõe-se ainda como entreposto um “território interiorano” da Baía, conforme se nota na Figura 2.

Alguns anos depois da visita de Ferdinand Denis, o território ampliado da Baía de Todos os Santos recebeu importante impulso, com a descoberta de diamante na Serra do Sincurá. A

¹¹⁹ Do início do século XVII até meados do século XVIII – como também durante o controle espanhol –, a província circunscrevia o território atual do Paraguai e partes do Brasil, Argentina, Uruguai, Chile e Bolívia.

¹²⁰ Ver Caraman (1976); Preiss (1988); Haubert (1990).

¹²¹ “[...] remonta a meados do século XVIII o que se poderia chamar de a primeira onda da *música popular* brasileira no cenário internacional, a sua primeira contribuição para a sua criação. Isso aconteceu com a fofa, música de dança de classe baixa da população de origem africana na Bahia logo difundida em muitos centros da então colônia portuguesa. Segundo alguns autores, a fofa foi exportada para Portugal, onde logo se tornou um gênero nacional” (MENEZES BASTOS, 2003, p. 24, tradução minha).

¹²² Como os rios Vermelho, Sergipe, Jacaraí, Pirajá, Matuim, Pitanga e Paranaimirim e Paraguaçu.

exploração das lavras diamantinas renomeará toda esta área interior como Chapada Diamantina.

Este sistema da baía, desde o século XVI, nunca se fechou em si mesmo. Sediou o encontro das culturas africanas, indígenas e europeias veiculando uma nova localidade e identidade, integrou várias regiões do seu entorno através de sua capilaridade fluvial, mas, também esteve prioritariamente aberta para o mercado mundial que se consolidou a partir da expansão naval europeia. Era, em verdade, na campanha do Atlântico ocidental, o porto seguro, o núcleo de apoio à “amarração” das rotas marítimas portuguesas, do tráfico negreiro e da carreira das Índias (CARVALHO, 1998).

Entre os séculos XVI-XVIII, mais de duzentas e cinquenta escalas portuguesas foram documentadas no porto da Baía. O Atlântico Sul se torna, então, definitivamente, um mar português e a impressionante coesão deste sistema além de ser em si um novo local de fluxos interétnicos e comerciais encerra sua importância na relação com o interior do continente, conexão esta que estava também sendo aberta como nota-se nas recomendações Reais a Tomé de Souza em desbravar os sertões¹²³ (ALENCASTRO, 1998).

Porém, mais forte do que as ordens metropolitanas era a cobiça de mercenários e a própria *inner dynamic* de crescimento deste núcleo que, por si só, impôs as primeiras diretrizes da “interiorização” da então campanha portuguesa. Por outro lado, segundo Nicolàs (1998), os elementos dinâmicos ferramentais advindos da Europa como legado do período renascentista que compuseram a força deste desenvolvimento foram: o engenho de açúcar, o mais complexo advento produtivo da época que desde a ilha de Creta e passando pela Sicília se consolida nas ilhas atlânticas portuguesas; e as técnicas de construção naval e navegação testadas nas viagens atlânticas (MAURO, 1960).

O engenho incorporava também outras facetas constitutivas intrínsecas ao seu funcionamento. Além do fornecimento de animais de corte, consumia escravos indígenas e africanos e era “devorador” de combustível vegetal decorrente do desmatamento provocado pela sua implantação massiva e dos desdobramentos progressivos das campanhas rumo ao interior que, por consequência, alimentaram, fortemente o setor de construção e reparação naval da baía (SCHWARTZ, 1988).

A partir de 1851, com o fim do tráfico africano, mudanças fundamentais ocorrem na cultura do fumo no Recôncavo da baía, especializada na produção de “moeda de troca” no tráfico de escravos e se centraliza na produção do fumo negro, que era acondicionado em rolos

¹²³ Ver Regimento de Tomé de Souza.

embebidos em melaço e muito apreciado na Costa da África. Uma vez afastada do mercado africano, esta cultura se tornou objeto de intensivos investimentos de companhias comerciais estrangeiras (importadoras) que financiaram a substituição do antigo fumo de rolo pelo fumo aromático para a produção de charutos, conforme a demanda dos consumidores finais (ARAÚJO, 1992).

Este território colonial sofreu significativas transformações em todos os vértices de sua conformação, em consequência de drásticas mudanças sociais, econômicas e tecnológicas ocorridas na segunda metade do século XIX conforme serão panoramicamente comentadas. O antigo equilíbrio entre os engenhos do Recôncavo e a cidade de Salvador se altera progressiva e rapidamente em favor de uma centralidade do crescente núcleo urbano, mesmo este não podendo prescindir do antigo “ambiente líquido” como seu umbigo, a partir do qual se constrói, espacial e definitivamente, a regionalidade da Província e, futuramente, conforme já foi comentado, do Estado da Bahia.

De acordo com Borba (1978), assim surgiram importantes fábricas de charuto no interior da baía, sediadas em cidades como Cachoeira, São Felix, Muritiba e Maragogipe, ao longo da segunda metade do século XIX, transformando-se na atividade agroindustrial mais importante da província. Estava, assim, quebrada a centralidade da agroindústria açucareira nas terras ao redor da baía que, com a abolição da escravidão em 1888, extingue-se definitivamente, conforme o escritor Xavier Marques:

“No ano de 1900 já eram anacrônicos os tipos de senhor e senhora-de engenho com os principelhos desocupados e pródigos e os séquitos de lacaios e mucamas que lhe compunham a numerosa famulagem. As fazendas despovoadas, os solares desabitados e soturnos, os engenhos convertidos em ninhos de morcegos e depósitos de ferragem velha, abrolhadas de mato rasteiro e capim de Angola as terras que foram luxuriantes partidos, tudo atestava o fim de uma época. Doze anos apenas, a contar da abolição da escravatura e da imediata fundação da República, foram bastantes para liquidar os remanescentes da rica e poderosa classe. Mortos os grandes proprietários, o intenso movimento abolicionista provou a incapacidade dos herdeiros para arcarem com a crise da lavoura e da indústria sacarina. Uma e outra soçobraram com a escravidão. Os aspectos da vida eram profundamente estranhos aos poucos, já envelhecidos, que conheceram um regímen por eles julgado a forma definitiva e única legítima de coexistência social. Para estes já não havia glória em viver. Tudo era tristeza, vergonha, decadência”. (MARQUES, 1982, p. 111).

A diversificação das atividades produtivas no entorno da Baía de Todos os Santos fez surgir “outros Recôncavos” cultivadores de fumo e charutos, de artigos alimentares e de peixes, moluscos e mariscos para municiar o mercado de Salvador. Aqui, o velho sistema de navegação

interna passa a assegurar sozinho a coesão deste território da baía, principalmente pelo advento da navegação a vapor e pela construção das ferrovias no seu entorno.

A navegação a vapor implantada pela Companhia de Navegação Baiana, além de transportar mercadorias e passageiros para o cada vez mais rico litoral sul do estado, cultivou linhas fluviais ramificadas no interior da baía que integraram o porto de Salvador aos pequenos portos da baía e estes à malha de rodovias que passam a compor e interligar todo o novo arranjo logístico do espaço econômico regional baiano (MATTOSO, 1978, p. 74).

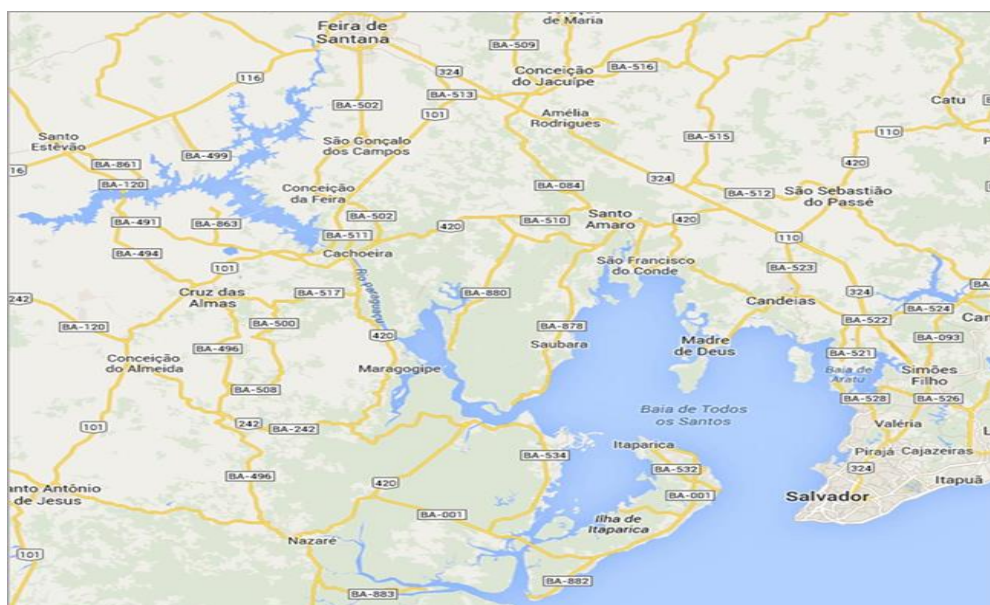
Araújo (1999) mostra que quase tudo que se consumia na região trafegava pelas águas da Baía, tanto as pessoas e mercadorias da grande “viagem redonda”, quanto das pequenas viagens dos próximos Recôncavos. Segundo o jornalista João Falcão, até a década de 40 dos noventa, vinha-se de trem, de Feira de Santana, passava-se a noite em Cachoeira para embarcar somente no dia seguinte no Vapor de Cachoeira com destino a Salvador.

A tradicional navegação à vela continuou executando seu multicentenário labor de transportar populares e víveres, abastecendo a Cidade de Salvador mesmo decepado de seu principal elemento organizador o engenho ressignificando sua posição perante novas imposições. O Recôncavo desarticulou-se economicamente, empobreceu como um todo, mas, apesar disto, manteve um incrível legado cultural interno baseado na sua “encruzilhada étnica”, continuando a exercer papel fundamental na articulação entre a capital Salvador, o Recôncavo da baía e os interiores da província, deixando de ser em unidade “o sistema” organizador, mas, ainda assim, resistindo e destacando-se como um território “ensimesmado” entre a capital e os interiores, intercessor, porém necessário, sob qualquer ótica.

Araújo (1999) ainda aborda que, com a descoberta do petróleo, no Recôncavo, no final da primeira metade do século XX, a região ribeirinha da baía se desarticula definitivamente. A implantação em larga escala da extração e do refino do petróleo e a nova dinâmica socioeconômica por eles imposta redefiniram um Recôncavo industrial integrado ao processo desenvolvimentista nacional e excluiu os Recôncavos comercialmente abandonados, relegando-os à uma nova condição, agora puramente histórica. Mais do que o impacto ecológico de uma nova e intensa atividade industrial, impôs-se uma nova organização econômica centralizada no binômio petróleo/automóvel. Assim, asfalto, caminhões e automóveis passaram a determinar outra forma de organização territorial. A rodovia contornou a Baía de Todos os Santos, conectando Salvador e as praças comerciais do interior diretamente ao sistema rodoviário nacional. A “feira de Santana” (uma vez distrito do porto de Cachoeira) fagocita sua cidade-mãe, convertendo-se no maior complexo rodoviário do Nordeste brasileiro.

O Vapor de Cachoeira não navegou mais na baía e, processualmente, a cidade de Salvador vai virando as costas para este espaço, outrora determinantemente congênito e necessário. Hoje, busca as suas provisões alimentares e tecnológicas no Centro-Sul do Brasil através da Rio-Bahia enquanto se expande, rapidamente pela sua orla-norte oposta à baía, que, pervertida como *Kirimurê*, junto com seu Recôncavo são relegados à condição de passado, enquanto Salvador se emancipa definitivamente na condição “ideal” de cidade para o **local**.

Figura 2 – Mapa atual da Baía de Todos os Santos.



Fonte: <http://bit.ly/1vBsJtw> , acessado em 17/07/2020.

2.2 ΣΩΤΗΡΙΠΟΛΙΣ¹²⁴

A elite colonial local nunca sinalizou grande preocupação em ordenar as sociabilidades do espaço público. O projeto urbanístico de Salvador (1549) era o de cidade-fortaleza e, aparentemente, o que estava fora dos muros institucionais pertencia a outra qualidade de espaço. Nada que pudesse sugerir uma maior dedicação e zelo por ele estava presente no plano arquitetônico da capital do reino luso no Brasil, vez que as elites portuguesas já haviam condicionado os espaços privados como o lugar central da sua vida comunitária.

Conforme aponta Araújo (1993), o crescimento urbano desordenado se colocava como consequência inexorável do próprio desenvolvimento citadino no século XIX. Se, em cidades como o Rio de Janeiro, já se esboçava uma sistematização mais enfática no que se refere à composição do espaço público, Salvador permaneceu trancafiada nos espaços privados, sem

¹²⁴ A referência histórica principal para Σωτηριούπολις (Soterioupolis ou Soteriopolis) refere-se a cidades estratégicas do Império Bizantino, cujo nome grego significa "Cidade do Salvador". Historicamente, o nome foi aplicado a diferentes localidades no Oriente: Soterioupolis em Abkhazia (Pityus): Identificada com a antiga cidade grega de Pityus (atual Pitsunda, na Geórgia). Foi um importante centro cristão e sede de um arcebispo no século X. No século XI, fez parte da estratégia bizantina de Soteriopolis e Anakopia. Soterioupolis em Chaldia: Uma fortaleza ou povoado localizado às margens do rio Akampsis (atual rio Çoruh, na Turquia, perto de Borçka). No século X, serviu como centro militar com um oficial chamado *kleisouriarques* e, mais tarde, marcou a fronteira oriental do Império de Trebizonda. Outras Menções: O nome também foi ocasionalmente usado para designar a cidade de Pythia, na Bitínia, durante o início do período bizantino. O termo local foi criado em 1817 pelo padre e geógrafo Manuel Aires de Casal em sua obra *Corografia Brasilica*. Ele combinou os radicais gregos *Soter* (Salvador) e *Polis* (Cidade). A partir dessa transliteração, surgiu o termo soteropolitano para designar os naturais de Salvador - BA, sendo hoje o gentílico mais popular e oficial da capital baiana.

quase nenhum domínio ou conexão com as redes de relações que se desenvolviam nas ruas e praças da cidade.

Desta forma, as ruas, frequentemente relegadas à metáfora de todas as manifestações culturais não europeizadas, sediou os excluídos, majoritariamente negros e mestiços, nesta configuração. Escravos libertos, mendigos, prostitutas, ladrões e nauseabundos faziam do espaço da rua um local que as autoridades policiais não conseguiam submeter às políticas disciplinares mais sistemáticas.

Ferreira Filho (1999) mostra que, nesta paisagem urbana, foram se sedimentando diferentes hierarquias sociais em vários estratos a partir dos quais seus membros construíam os seus lugares na geografia da cidade, interagindo e distinguindo-se por meio de uma intrincada teia de distinções e diferenciações reguladoras da sintaxe urbana. Palco do *laissez faire* dos poderes repressores do Estado, a rua, durante a Colônia e o Império se tornou o espaço dos mais sagazes e, além disso, note-se que na compreensão dos códigos reguladores desta paisagem urbana, as mulheres pobres (majoritariamente negras) se demonstraram extremamente habilidosas e adaptáveis.

Versáteis organizadoras políticas, as libertas foram, no contexto urbano, os melhores exemplos entre os populares que souberam superar os empecilhos e desafios das ruas, o que viria a definir, dentro da sociedade excluída, seu baseamento na matriarcalidade. Segundo Ferreira Filho (1993), entre diversas ocupações, elas acabaram, em grande parte, desenhando o perfil do pequeno comércio urbano (criando e produzindo inúmeras alternativas ocupacionais nos mais variados tipos de serviços domésticos e produtivos), além de reproduzir biologicamente neste cenário negros e mestiços livres, novas personagens da tensa e intrincada trama do agora “escravismo urbano”.

É notável que, no bojo destas reconfigurações sociais, toda uma vasta gama de relações, *habitus*, valores e significados próprios se articulam, fluentemente, em direção a uma cultura popular urbana que arregimentava seus tópicos constitutivos desde a colônia. Em Salvador, portanto, as mulheres se tornam agenciadoras de resistências culturais e de encontros sincréticos, que, segundo Laura de Mello e Souza (1986), caracterizaram e conformam a cultura popular em Salvador desde a colônia, tendo, agora, em sua síntese citadina, o *locus* ressignificado de todo o seu legado.

Notando este protagonismo feminino nas diversas instâncias sociais, as mulheres mestiças pobres e então trabalhadoras se tornam (na República) alvo privilegiado das políticas repressivas de “ordenação” e “disciplinarização” de uma já sedimentada e resistente cultura das ruas. Mesmo que a referida política de ordenação deste universo cultural remonte ao século

XIX, serão os governos republicanos que lhe conferirão cunho mais sistemático, no Brasil. Em Salvador, o governo J. J. Seabra (1912-1916) e o governo de Francisco Marques de Goés Calmon (1924-1928) tiveram lugar no auge das convicções intervencionistas, no que tange às áreas sanitarista e disciplinar, em consonância com os conselhos médicos e as queixas sistemáticas das elites brancas de Salvador (SANTOS, 1982, p. 37).

Ainda segundo o autor, no prélio contra epidemias e endemias que debilitavam a saúde em Salvador, um pretensioso projeto de reforma urbana foi encabeçado por Seabra em seu primeiro mandato. No entanto, as operações reformadoras em Salvador compreenderam questões muito peculiares, uma vez que não se impuseram em sua completude, como no Rio de Janeiro e São Paulo, baseados em um crescimento demográfico vertiginoso propiciado pela industrialização em rápida escala. Enquanto Pereira Passos, no Rio, lutava contra as “indisposições” do “desenvolvimento”, J. J. Seabra, em Salvador, tentava transformar as marcas do “passado colonial” que haviam, paradoxalmente, transformado os legados da nobre e opulenta São Salvador na marca franca de sua decadência e atraso frente à nova ordem modernizadora e higienista.¹²⁵

Conforme Prado Júnior (1982), as políticas públicas, teses médicas, notícias de jornais e discursos dos membros do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) nos dão conta da bravia luta das elites letradas baianas contra o secundário papel delegado à Bahia no contexto nacional, que se explicitara, de forma evidente, com o regime republicano.

O fato que irmana, contudo, a posição de brancos, ricos doutores liberais e reconhecidos intelectuais mestiços positivistas, era a meta - da qual se julgavam responsáveis - de fazer implantar em Salvador uma sociedade baseada nos moldes dos centros cosmopolitas europeus da época (como fizera São Paulo e Rio de Janeiro) referenciado de forma exclusiva na cidade, em detrimento da macrorregião, tendo em Salvador o *locus* potencial para sediar tal empreendimento. Existe, aqui, um pensamento persistente de isolar as qualidades urbanas de Salvador em relação às cidades vizinhas, relegando seus arredores à uma condição periférica, de passado cronológico e sociológico, como, em âmbito nacional, havia ocorrido com a própria capital baiana - ou seja, reproduzindo o mecanismo gentrificador contra o qual se insurgira.

Para tais homens alinhados com os ideais de modernidade e progressismo¹²⁶, a situação social e geopolítica de Salvador salientava os complexos de um passado que, onipresente, embarcavam a cidade na contramão dos ideais das propostas de “civilização” correntes.

¹²⁵ A expressão “chagas do passado colonial” é de J. J. Seabra e foi proferida em seu discurso de posse em 1912. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHBA), mensagens governamentais, 1913, p.18.

¹²⁶ Notadamente herdado do *welfare state* capitalista.

Dos casarões coloniais, ruas estreitas e sujas, à ameaça iminente de epidemias, endemias e serviços de transportes e saneamento urbanos ineficientes somavam-se, ainda, a predominante tez escura dos concidadãos, os costumes africanos largamente praticados e difundidos, a labuta das mulheres pobres e a omissão dos homens frente à criação dos filhos¹²⁷ e calcifica-se uma cultura e identidade cidadina que impossibilitava o projeto de “europeização”, onde existiu, paradoxalmente, a primeira sede portuguesa no Brasil.

Remodelar o espaço público era uma empreitada que exigia padrões de sociabilidade com vistas à reorganização radical do ambiente familiar, do trabalho e dos costumes, enfim, desta cultura que se tornara, de fato, uma identidade. Através desta impossibilidade e das rupturas que a definem no espaço público de Salvador, o projeto de reforma urbana, muito além do possivelmente pretendido sentido manifesto de melhorar a qualidade de vida da população, expressava forte acepção ideológica e moral.

Note-se, ao final desta recomposição, como culminam os processos seculares que abrangem a construção de uma cultura exegética essencialmente **local**, em suas instâncias históricas e relacionais, suas fragmentações e rearranjos geopolíticos que situam a *fricção* entre Salvador, sua periferia cidadina (candomblé), rural (o Recôncavo) e sua macro região (o Nordeste/Brasil). Nas seções que seguirão, buscarei deslindar ainda seus interstícios identitários continentais com o caribe, sua alteridade com o hemisfério norte e, por fim, sua alocação identitária no cenário global, sustentando suas dicotomias correspondentes até os dias de hoje baseadas nos binômios cidade/**rural**, brancos/**negros**, estrangeiro/**brasileiro**, rico/**pobre**, padronizado/**original**, capital/**interior**.

¹²⁷ Ver Ferreira Filho (1999, p. 5).

3.1 AXÉ COM MUSIC

Nesta seção, busco evidenciar a década de 1980 enquanto orientador do *tempo mítico* das identidades culturais canalizadas pelas *musicalidades* componentes do *supergênero axé music* e dos chamados *blocos de trio*¹²⁸ no carnaval soteropolitano, que, em grande medida, catapultaram seu alcance mercadológico.

Estimulados pelos patrocinadores deste novo *campo* de *business* surgido que já conjugava novos rearranjos estéticos encampados pelos Novos Baianos, Dodô e Osmar, Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Armandinho, com a religiosidade e presença percussiva dos *blocos afro* como Filhos de Gandhi, Muzenza, Badauê, Ilê Aiyê e Olodum, amalgama-se a formação de um relevante conjunto de *artistas de trio* em Salvador, tais como Luiz Caldas, Sarajane, Ademar e Banda Furtacor, Virgílio, Jota Morbeck, Djalma Oliveira, Lui Muritiba, Daniela Mercury, Zé Paulo, Marcionílio, Banda Pinel, entre outros.

A estética musical que se organiza na conformação do *axé music* é composta por diversos *gêneros musicais* locais, regionais, nacionais e globais, como o *frevo*, o *ijexá*, o *samba*, o *reggae*, o *samba-reggae* a *salsa*, o *rock*, a *lambada*, entre outros. Trato desta questão mais adiante, mas cabe salientar aqui que, apesar de tamanha diversidade, haviam, sem dúvida, dois

¹²⁸ Os blocos de trio são a forma tradicional e privada de curtir o Carnaval de Salvador, consistindo em uma estrutura móvel que desfila pelos circuitos oficiais. Diferente de um "bloquinho" parado ou de uma festa em local fixo, o bloco de trio é um "palco andante" que percorre quilômetros. Sua estrutura é composta por *Trio elétrico* (um caminhão equipado com sistemas de som de alta potência onde o artista e a banda se apresentam); *Carro de Apoio*: um segundo caminhão que segue o trio, oferecendo serviços exclusivos aos foliões do bloco, como banheiros, bar e posto médico; *Corda de Isolamento*: uma corda que delimita o espaço privado do bloco ao redor dos caminhões, segurada por centenas de profissionais (os *cordeiros*), separando os pagantes do público geral (a *pipoca*); *Abadá*: (camisa oficial que serve como ingresso). Apenas quem está vestindo o abadá do bloco pode entrar no espaço delimitado pelas cordas. Miguez (1996) sinaliza que os primeiros blocos de trio no Carnaval de Salvador surgem na primeira metade da década de 1970, a partir da iniciativa de jovens de classe média-alta da cidade. A expressão remete à substituição das atrações musicais tradicionais, tipo charangas e orquestras carnavalescas, pelo *trio-elétrico* enquanto palco móvel para apresentação de bandas e artistas locais emergentes.

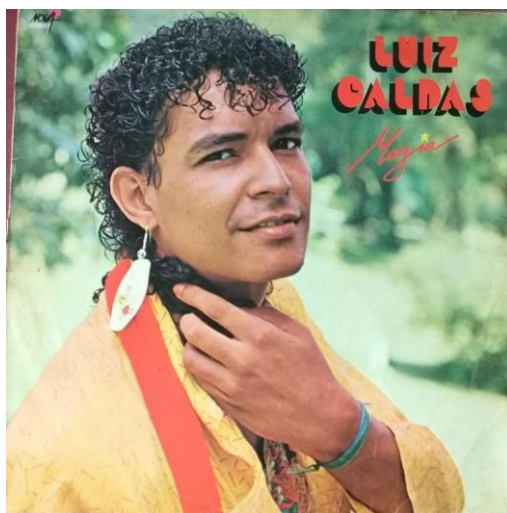
parâmetros norteadores do *supergênero* até a primeira metade da década de 1980: Dodô e Osmar, no que tange os *trios elétricos*, e o *frevo* enquanto *gênero musical* urbano e massivo:

[...] antigamente no passado só tinha frevo...o trio de Dodô, Osmar e Armandinho só tocav frevo... em cima da fubica que saia gritando pela 7 de Setembro, toda distorcida, acordando todo mundo e atrapalhando o trânsito[...]

Certo deslocamento destas referências foram desenvolvidas por Luiz Caldas, inscrevendo não somente o *trio elétrico* Tapajós como dínamo de sua emancipação estética, mas também o *ijexá* nas rádios comerciais da cidade. O Tapajós - propriedade de Orlando Tapajós -, é palco, inclusive, da banda Acordes Verdes, que tinha Luiz Caldas como seu cantor e idealizador¹²⁹.

Em 1985, Luiz Caldas lança o LP *Magia*, tomado posteriormente como o registro comercial inaugural do *axé music* e que logo alcançaria sucesso em boa parte do Brasil com a faixa *Fricote*¹³⁰ (“Nêga do cabelo duro”). Composta por Luiz Caldas e Paulinho Camafeu, *Fricote* impingiu ao mercado fonográfico nacional certa “*musicalidade* baiana”, ainda que quase caricata, de entretenimento.

Figura 3: Capa do LP *Magia*, de 1985.



¹²⁹ Fundada em 1980, a banda Acordes Verdes teve duas formações. Inicialmente com Luiz Caldas (Voz e Guitarra), Jota Morbeck (Voz), Toinho Bipbop (Contrabaixo), Tan e Eduardo (Percussão). Posteriormente, a formação apresentava Luiz Caldas (Voz e Guitarra), Carlinhos Brown e Tony Molla (percussão), Cesinha (Bateria), Alfredo Moura (Teclados), Carlinhos Marques (Contrabaixo), Paulinho Caldas e Silvinha Torres (Backing Vocals).

¹³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=T47OVQkv-8M>, acessado em 02/02/23.

A ampla receptividade tanto do disco como de seu visual “saturado” reforçava as dinâmicas musicais locais já existentes em Salvador, tais como a *musicalidade* e a territorialidade dos *blocos afro* – exotizadas, pois, embora relevantes enquanto referência estética para autores, artistas e sociedade local.

A onipresença midiática de Luiz Caldas no cenário musical nacional e sua associação, à época, ao Bloco Camaleão; a ascensão dos *blocos-afro* espalhados pela cidade; o interesse e a incursão de gravadoras no *campo* artístico local; o apoio de empresários e radialistas locais, com relevante destaque para Wesley Rangel¹³¹ e Cristóvão Rodrigues¹³², respectivamente; e o início de uma aliança entre artistas e as forças políticas são apenas alguns elementos e indícios que corroboraram com a situação privilegiada da Bahia no *campo* cultural e artístico nacional.

O *campo* musical soteropolitano de meados da década de 1980 passa por intensa reformulação, sobretudo mercadológica. Convencionou-se, então, a partir de inscrições e iniciativas jornalísticas: Luiz Caldas, o LP *Magia*¹³³ e a música *Fricote*¹³⁴, marcos iniciais de um período desta consagração mercantil. Note-se que tais marcações não atendem ao que chamo aqui de *tempo mítico* do *supergênero*, mas a uma faceta específica - aquela da *indústria cultural*, das produtoras e gravadoras do país.

A correlação de forças instrumentalizadas do mercado fonográfico e das experimentações e miscelâneas musicais, à época, finda ofuscando o fato de que, na nomenclatura *axé music*, para além de preconceitos e estereótipos, explicitamente contém-se a ideia de fusão, de encontro entre estéticas, *musicalidades*, instrumentação e *gêneros musicais* distintos: *Axé* (*àxê*), representando o *afro*, o tribal, o negro, o candomblé; *Music* contemplando o *pop*, o *world music*, nesse caso, materializado pelo encontro de guitarra e timbau. Deve-se considerar o caráter processual deste fenômeno, tal como Norbert Elias sugere:

"(...) nada mais inútil quando lidamos com processos sociais de longa duração, do que a tentativa de determinar um começo absoluto" (Elias, 2001, p. 234).

Tal fato é demonstrável pelo que, à época, já se apresentavam outros músicos e grupos tidos como pertencentes ao *campo* do *axé music* que registraram lançamento de discos antes

¹³¹ Proprietário do maior estúdio de Salvador deste período (Estúdio WR), promove, a partir da década de 1980, uma articulação entre suas atividades de empresário e produtor musical colaborando com inúmeros projetos musicais que integraram o *Axé music* e impulsionando o desenvolvimento do *supergênero*.

¹³² Um dos primeiros radialistas locais que incentivou o *Axé music* enquanto *supergênero* estruturado e com perspectivas de profissionalização (Moura, 2001).

¹³³ <https://www.youtube.com/watch?v=KUFdyGuEWbI>, acessado em 02/02/23.

¹³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=T47OVQkv-8M>, acessado em 02/02/23.

mesmo de Luiz Caldas - Chiclete com Banana, por exemplo, lançou em 1983 dois discos: Traz os Montes¹³⁵ e Estação das Cores¹³⁶.

O fato que se impõe é que, em 1986, o álbum *Magia* atinge a marca de 120 mil cópias vendidas, e a exposição midiática e musical de Luiz Caldas apontou novas possibilidades para a indústria fonográfica nacional que se voltaria para a nova produção musical soteropolitana. É neste contexto que surge e se substancializa no cotidiano da cidade – e mais tarde no Brasil - a música Faraó¹³⁷ (autoria de Luciano Gomes), posicionando o Olodum e seus ensaios no Pelourinho como vitrine de músicas, artistas e compositores emergentes. Naqueles ensaios, cantores e compositores apresentavam e experimentavam suas músicas, em busca de legitimação popular. A ocorrência de aceitação representava alcançar outras etapas da produção musical que culminaria no acerto à profissionais como Wesley Rangel e Cristóvão Rodrigues, marcando um rígido processo de controle e reprodução autorizado através de aspectos acústicos socialmente compartilhados pela comunidade e, portanto, representantes dela¹³⁸.

Neguinho do Samba, maestro da banda Olodum, apresentava boa parte de suas "experimentações" sonoras ali, fundindo o *samba de roda* baiano e o *reggae* jamaicano, e que culminaria nas células rítmicas do *samba-reggae* - *gênero musical* tipicamente soteropolitano cujos padrões sintáticos tornariam-se predominantes dentro deste momento de consolidação mercantil do *supergênero axé music* e seu caracterizador emblemático.

Concordando com Gilroy (2001), estas fusões acústicas / não-verbais refletem atualizações a partir das culturas do *atlantique noir*, caracterizadas aí pelo seu aspecto tipicamente híbrido e não resumido, como majoritariamente se supõe, à etnicidade e ao identitarismo (nacionalismo). Boa fração daquilo que caracteriza socialmente o *axé music* pode ser lido às reflexões deste autor, como o fenômeno disseminador dos blocos *afro-soteropolitanos*, ali, como cerne de seu discurso, ou sendo a estes pertencentes. Muitos artistas do *axé music* procuraram desatar-se desta temática, enquanto outros a tomaram como fulcro de seu repertório.

¹³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=H7MGcnlYYf8>, acessado em 02/02/23.

¹³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=47N6LpEwKsU>, acessado em 02/02/23.

¹³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=pdNHfnnNvV8>, acessado em 02/02/23.

¹³⁸ Vale o registro de que o Olodum, mediante a pronta aceitação popular de suas obras, seus cantores e de seu ensaio conhecido como "Terça da Benção", passou a promover duas modalidades deste: aberto e fechado. O "ensaio aberto" era realizado nas noites de domingo, no Largo do Pelourinho; o "fechado", nas noites de terça-feira, na quadra do Teatro Miguel Santana, sendo necessária a aquisição comercial de ingressos.

A partir de três exemplos emblemáticos na cidade - Ilê Aiyê, Olodum e Timbalada -, Lima (2002) corrobora com esta composição, afirmando existir entre estes, trajetórias distintas envolvendo música e etnicidade. A difusa atuação nacional e internacional do Grupo Cultural Olodum realçou e impulsionou sua dinamicidade e complexidade organizacional, dialogando com a tradição e modernidade a partir de ideais aos dilemas do *afro*descendente baiano e brasileiro (DANTAS, 1994).

Figura 4: Bloco do Ilê Aiyê.



Disponível em <https://shre.ink/qlYl>. Acesso em 21 /12/2022.

Figura 5: Bloco do Olodum.



Disponível em <https://shre.ink/qlPE>. Acesso em 21 /12/2022.

Figura 6: Bloco da Timbalada.



Disponível em <https://shre.ink/qLPK> Acesso em 21 /12/2022.

Quanto ao aspecto percussivo (e, portanto, sintático) enquanto elemento característico do *axé music*, nota-se sua predominância nos *blocos afro*, *blocos de trio*, cantores e músicos responsáveis pela singularidade acústica dos *blocos de corda* - ainda que alguns *blocos afro* tenham consolidado sintaxes percussivas à instrumentos harmônicos e melódicos, onde, inclusive clivaram, claramente, a distinção do “mundo negro” baiano e seu “oposto” harmônico-melódico, norte-hemisferial ¹³⁹.

Aquilo que os antropólogos chamam de *mudança cultural* não estava restrito apenas ao *campo* do *axé music*, mas à própria cidade – seu domínio acústico, como um todo. A década de 1980 não configurou apenas o início de uma exposição midiática e estruturação empresarial do *supergênero* em questão, mas, concorrentemente, o início de um conjunto de transformações socioeconômicas e culturais no Estado, como a atividade do Complexo Petroquímico de Camaçari; a implementação de *Shoppings Centers*; da maior rede de comunicação do Estado

¹³⁹ Em meu estudo sobre aspectos identitários do violão baiano (REA,2014), procurei demonstrar como essas transposições idiomáticas instrumentais transitam.

(Rede Bahia); da aparição e fortalecimento de grandes organismos empresariais carnavalescos, chamados *blocos de trio* (MIGUEZ, 2002); do surgimento dos *blocos afro* e ampliação de suas atividades, contando, inclusive, com registros fonográficos; e de encontros musicais inusitados até então, como o Concerto da Orquestra Sinfônica da Bahia com o Afoxé Filhos de Gandhi.

Parte destas transformações devem ser entendidas dentro de um discurso modernizador tardio da cidade de Salvador, alinhando ideias de contemporaneidade identitária paroquial ao universo consumista do hemisfério norte, “desenvolvido”, tal sensibilidade sendo, inclusive, motivo e tema para outras formas de visibilidade e inscrição do carnaval soteropolitano no contexto nacional e global, assinalando a força identitária deste enquanto experiência social comunitária que atendia aos novos modelos da sociabilidade urbana contemporânea. A década de 1980, então, remodela e consolida o mercado de bens simbólico-culturais no Brasil - iniciado nos anos 1960 - e, no caso Bahia, tais dinâmicas se calcificando, justa e precisamente, no momento em que a faceta massiva do *axé music* também se ajusta¹⁴⁰, sobretudo através da presença dos *blocos afro* (estética e temáticas) e os *blocos de trio* (mercado) no cotidiano soteropolitano.

Na década de 1990, este *campo* ativa seus mecanismos, personagens e teias midiáticas, conduzindo o *supergênero axé music* e seus principais interlocutores à ampla visibilidade e auralidade nacional, reposicionando o jogo competitivo da indústria fonográfica sobre o *gênero sertanejo*. A hibridização da visibilidade dos *blocos afro* as harmonias de bandas e cantores como Luiz Caldas, Sarajane, Reflexu's, Daniela Mercury, Banda Eva, Banda Beijo (Netinho), Chiclete com Banana, Asa de Águia, entre outros, consolida o *axé music* na agenda dos programas televisivos, de rádio, do mercado fonográfico nacional, sendo, a partir daí, alvo de interesses das *majors* em atividade no país.

A perspectiva que parece ser mais nociva à análise puramente acústica/não verbal deste *supergênero* reside diretamente em seu inter-relacionamento com o próprio desenvolvimento do carnaval soteropolitano e sua navegação ali. Destaco aqui os *blocos de cordas* e o conjunto de organizações empresariais advindos das estrelas e artistas deste *campo* musical, motivando discussões e embates ideológicos acerca de elementos presentes e constituintes de aspectos atinentes tanto à “tradição” quanto à uma “modernidade” desejada. Não raro, a presença e legitimação do *axé music* no cenário musical local e nacional – como sua acepção dentro do *campo* da MPB - é marcado por dissenso e disputas por *capital simbólico*.

¹⁴⁰ Para mais detalhada compreensão deste fenômeno, ver Miguez (2001).

3.2 AXÉ MUSIC: O SUPERGÊNERO

Existe uma prerrogativa teórica defendida por Menezes Bastos (1998) indicando que a formação dos estados modernos, bem como a decorrente “invenção” de suas identidades (especialmente entre países latino-americanos, na virada do XIX para o XX) é congênita ao surgimento de *gêneros musicais* que suposta ou genericamente os representam.

Estou convencido da aplicabilidade deste princípio ao estudo de toda e qualquer *música popular*. Tais *campos* identitários somente podem ser bem compreendidos dentro de uma moldura cujos nexos tenham, simultaneamente, “pertinência local, regional, nacional e global, e que aborde, concorrentemente, as músicas *erudita*, *tradicional* e *popular* como universos, não isolados, mas comunicantes” (MENEZES BASTOS, 2007, p. 7). Vários autores recorreram a Bakhtin para pensar o conceito de *gênero musical* no Brasil e as conexões com as *musicalidades* dele emanantes, inauguralmente, Piedade (1997a), Menezes Bastos (1998) e Oliveira (2004).

O aspecto mais flagrante e conceitualmente proveitoso desta acepção caracteriza-se, basicamente, por indicar certa estabilidade temática, estilística e composicional na configuração dos *gêneros musicais* de forma com que sejam reconhecidos quando expressos ou percebidos pelos iniciados - sociedade, cultura. É imperioso apontar, assim, para a natureza dialógica das relações musicais, entendendo-as como “as relações sócio-culturais canalizadas através da música” (MENEZES BASTOS, 1998, p. 12); os sistemas musicais estando sempre dialogando e se atualizando de maneira ressignificadora. Os *gêneros musicais*, portanto, configuram-se redes globais de circulação de informação apropriadas pelos sujeitos, recebendo diferentes significações locais (Op,Cit,2005). Estes circulam se ressignificam dentro das *musicalidades* componentes do *axé music* em um *campo* fricativo e de disputa por representatividade. Como existe neste *gênero musical* outros tantos generos ja consolidados na *musicalidade* barasileira , creio ser mais razoavel pensar no *axé music* como um genero tupo guarda-chuva, um *supergênero*, pois. Ainda, em um espectro mais específico, dentro do *campo* da *música popular* em Salvador, somente alguns destes *gêneros musicais* e/ou técnicas e tecnicidades são candidatos a serem “*musicalidades* absorvíveis”

pelo *axé music* e por aquilo que pretende representar. De forma análoga ao que representou nacionalmente a MPB, o *axé music* funciona como uma máquina de triagem às “*baianidades*” desejáveis na sua roupagem acústica.

Pensar nestas fronteiras musicais móveis (ou dinâmicas) é conceber os *gêneros musicais* como fluxos de informação cultural integralmente representantes de suas “localidades sociais”, mas que “se tocam”, dialogando, se reconfigurando, e, paradoxalmente, expressando suas peculiaridades. Assim, é válido pensar que, através da circulação de certos *gêneros musicais* no *axé music*, suas referentes cosmologias também dançam neste diálogo, realocando constantemente suas marcações dentro da construção de uma “imaginação” identitária local.

Existe uma compreensão largamente difundida de que a produção musical local independente e massiva foi, desde sua origem mercadológica, restrita ao *axé music* e, não raro, amparada no desconhecimento da relevante diversidade presente no *campo* musical de Salvador. Ora silenciosa, ora repercutida por trabalhos científicos e meios de comunicação, parte considerável da diversa produção musical baiana é exportada diariamente, seja na virtualidade ou nos inúmeros shows e participações de artistas baianos que se apresentam fora e dentro da Bahia, entre inúmeros outros *gêneros musicais*¹⁴¹.

A conformação identitária de um *gênero musical* deve ser vista, pois, como um processo que leva a um estado de “homeostase”. Na medida em que a *musicalidade* é uma memória, *musicalidades* fundidas tornam-se potencialmente indistintas na percepção nativa, não havendo assim demarcação ou clivagem em sua percepção. Para que estes amálgamas acústicos ocorram é necessário que os elementos socioculturais encapsulados nas *musicalidades* - referentes a aspectos existentes no mundo social das comunidades musicais - também entrem em uma espécie de “diluição”.

O conflito existente no contraste original seria arrefecido por um “consenso cultural”, ou acordo tácito, eminentemente simbólico. Note-se que este consenso se desenrola da forma esperada, convencional, onde as expectativas são adequadamente atendidas, no plano dos lugares comuns, das *tópicas*, elas que também se originam de outras diluições e diálogos e que ganham nova roupagem ao serem incorporadas nas *musicalidades* do *axé music*. A coalizão acústica/não-verbal, portanto, decorre da existência de um contraste inicial, mas é sobretudo o

¹⁴¹ Aqui, aponto que, como músico e compositor, estive em contato nos últimos 10 anos com inúmeros músicos que trabalharam e ainda trabalham no *campo* do *axé music*, tocando *jazz*, *choro*, *bossa nova* e outros gêneros musicais que não necessariamente aparecem distintos na percepção nativa do *axé music*. (colocar exemplo de fred, juvino, alexandre.

tempo histórico que a torna possível: ela resulta da obliteração inicial – sim, do “esquecimento”.

Trata-se, em exata medida, de qualquer tradição musical: aquilo que se entende por “tradicional” ou “estável” decorre do esquecimento dos elementos exógenos, da natureza híbrida que está na base do que é entendido como interno, “nosso”. Tal negociação (ou “jurisprudência acústica/não-verbal”) é permanente na história da música e está na base da invenção das tradições (HOBSBAWM & RANGER 1983): um *gênero musical* é sempre entendido pelos nativos como acusticidade homeostática, entretanto há no seu *tempo mítico* um consenso esquecido, um contraste diluído, um acordo. No caso das *musicalidades* envolvidas no *supergênero axé music*, se não houvesse este tipo de esquecimento dos gêneros originários de seu repertório, toda uma multiplicidade musical se exporia diante de nossos ouvidos. Faz parte do processo histórico de consolidação dos *gêneros musicais* o “esquecimento” de elementos acústicos de diversas origens que se fundem em um dado repertório acusmático para que ele possa ser entendido como tal.

A musicologia qual lanço mão aqui busca justamente relevar estes traços formadores, que se ausentam, muitas vezes, no discurso nativo. Friso que sem uma deformação inconsciente do passado e o esquecimento do hibridismo originário - inerente ao tradicional - a comunidade soteropolitana não poderia chamar uma cultura musical (inclua-se aqui a da língua falada) de tradicionalmente sua. Assim, a historiografia do *axé music* oculta o fato de que o tradicional é ex-acústico por natureza: mesmo os *gêneros musicais* tidos como “raiz” são, na verdade, um produto da circulação das ideias musicais, para além das fronteiras do local. O esquecimento, portanto, favorece a naturalização da diferença: trata-se de processos congênitos da memória e da história¹⁴².

Nos estudos sobre música, muitas vezes negligencia-se o desenrolar do processo de intercâmbio acústico-cultural, portanto, de *musicalidades: tópicas*, estilos e *gêneros musicais* contrastivos são reunidos e diluídos em outros, que, por sua vez, avançam, formando novas *tópicas*, estilos, *gêneros musicais*, unidades com identidade própria que podem voltar a se fundir. Este processo de fluxo contínuo ocorre em vários sistemas acústicos e, no cenário das *musicalidades* do *axé music*, há permanentemente o encontro, o intercâmbio e a mudança, em diferentes intensidades e velocidades.

Conforme apontei inicialmente, o papel da retórica tem destacada importância metodológica, já que muitas vezes estes elementos de estilo e de gênero entendidos como sendo

¹⁴² Ver Ricoeur (2000) e Zumthor (1997).

“nativos” ou “estrangeiros” são combinados pelos compositores ou intérpretes de forma a produzir um efeito específico no ouvinte – o da informação genérica. Tal efeito almejado é o reconhecimento de um *repertório tópico* ou uma referência a uma (ou mais) *musicalidade(s)*, como é o caso do *axé music*.

Para dar conta desta dimensão, trabalho nas seções posteriores a retoricidade das *tópicas* nas *musicalidades* conformadoras do *axé music*, isolando algumas matrizes que são utilizadas em larga escala nos repertórios do *supergênero*. Estas figurações são entendidas como contrastivas entre si a ponto de se destacarem do tecido musical e de portarem remissões significativas a elementos culturais, ainda que muitas vezes não sejam objetivamente decupadas. Tais elementos podem ser agrupados em um certo número de categorias gerais que remetem a sociabilidades específicas que adentram a *baianidade* expressa pelo *axé music* através de um jogo identitário que contém em sua dinâmica mítico-fundacional uma espécie de triagem daqueles elementos acústicos que merecem constar no discurso da “*baianidade musical*”, esta, amalgamada no próprio processo de conformação do *axé music*.

Os elementos simbólicos advindos da retoricidade acústica/não-verbal do *axé music* evocam seu sentido massivo e carismático, disseminando uma identidade que, não raro, agrega, fixa e desloca constantemente sentidos identitários, (re)orientando olhares, sensações, experiências e as próprias (re)significações identitárias (HALL, 1999; CANCLINI, 2003).

O *axé music* constitui-se enquanto *supergênero musical* vetor de um *domínio acústico/não-verbal* distintivo e agregador de significantes, relações físicas/metafísicas e potencialidades. As significações acústica/não-verbais presentes aqui são estruturantes, constituindo utilidade e tessituras identitárias diversas que substanciam angulações de etnicidade, consumo e distinção. Não obstante, as discussões acerca da criação, utilização e funcionalidade das categorias mercadológicas na contemporaneidade, identificam, localizam e incorporam sentidos diversos em seu processo de existência, sendo sua retoricidade acústica/não-verbal, um *campo* simbólico que se alimenta do real (o histórico de seus produtos e obras) e do imaginário (através de sua comunicabilidade).

Nesta esteira, a lógica comunicacional do *domínio acústico/não-verbal* enquanto elemento distintivo e possuidor de significações sociais e produção de sentido, incorpora-se ao entendimento do *axé music* enquanto enquadramento de lógicas próprias. O *campo* acústico-simbólico é territorialidade franca, abrangida por signos da integração e coesão social que possibilitam consensos acerca dos sentidos sociais e identitários (BOURDIEU, 1989). Sendo assim, os elementos constitutivos do *domínio acústico/não-verbal* do *axé music*, enquanto

produção simbólica, corrobora, em grande medida, com a inscrição da identidade local excentricamente.

O quinhão simbólico, produz reconhecimento, afetividade e representatividade – política (no sentido aristotélico), inclusive. Aponto, contudo, que no *campo* simbólico não se pode excluir processos específicos nele inscritos. Um deles é a competitividade entre os indivíduos, promotores, empresas e os próprios estados brasileiros, tendo como suporte as suas culturalidades, de um lado e, do outro, a força dos meios de comunicação operantes atuando relevantemente na teia da *indústria cultural*. Envolve, portanto, diversas possibilidades não restritas em seu *campo* – inscrito majoritária e primeiramente no carnaval soteropolitano - enquanto dinâmica e sazonalidade.

Em seu entendimento como processo industrial, o *campo* do *axé music* se substancializa em artistas/empresários locais consagrados, que via de regra protagonizam atividades específicas (como propaganda e *marketing*), necessidades, *corpus* profissional, consensos e conflitos. Enquanto sazonalidade, o *axé music* extrapola o circuito do carnaval soteropolitano, numa programação ampla e diversa de shows e *micaretas*¹⁴³ que comunicam simbolicamente a identidade de Salvador numa espécie de retroalimentação da alteridade nos mais diversos estratos geopolíticos e marca as distinções e permeabilidade das identidades encapsuladas nas *musicalidades* envolvidas.

O mercado do entretenimento, da *indústria cultural* centrada especialmente em Salvador assenta e alinhava aspectos identitários, tanto no sentido sociológico quanto econômico, o *campo* do *axé music* colocando-se capaz de competir com multinacionais da indústria fonográfica a partir de uma produção acústica/não-verbal e fruição estética próprias. Novos e velhos *vetores de sentido*¹⁴⁴ se inscrevem e são estimulados, junto ao imaginário de todas as sociabilidades em toque, acerca do *lôcus* e *ethos* de Salvador e da Bahia.

A apropriação desta significação no meio político é notável, pelo que se articulam relações, benefícios e interesses com o executivo e os meios de comunicação. O carnaval soteropolitano, por exemplo, vem se adaptando de modo a atender aos interesses dos gestores culturais vinculados à tanto à iniciativa privada quanto à administração pública. O tradicional e gratuito encontro de trios da Praça Castro Alves não tem mais espaço nesta concorrência, e o circuito do Campo Grande, imortalizado em canções mais antigas do *supergênero*, apresenta

¹⁴³ Micareta é a denominação dada no Brasil ao carnaval fora de época. O nome deriva de uma festa francesa, *mi-carême*, e desde os anos 1990, vem se espalhando por várias capitais e cidades brasileiras. Países como Canadá, Portugal e Espanha já realizaram sua *micareta*, adaptadas conforme a cultura local.

¹⁴⁴ Ver Norberto Silva (2003, p. 203-223).

sinais de decadência e de pouco interesse dos principais cantores. A concentração econômica dos principais cantores e grupos do *axé music* no carnaval soteropolitano é considerável. Bandas e artistas como Ivete Sangalo, Asa de Águia e Chiclete com Banana, individualmente, são representantes empresariais de inúmeros blocos e camarotes.

No *campo* simbólico, o *axé music* evoca diversidade e dela se alimenta, sendo comum os cantores e grupos experimentarem, em seus repertórios, músicas inteiras, fragmentos ou combinações entre *gêneros musicais* dos mais distintos. Nada extraordinário, até então, uma vez que a polissemia conceitual dos *gêneros musicais* é inerente a eles mesmos, numa perspectiva de que suas fronteiras formais, instrumentais e estéticas são tênues, distintivas e subjetivas. Aponto aqui a confluência das formas rítmico-sintáticas e timbrísticas das *musicalidades* que se fundem nas ruas de Salvador interseccionando elementos de todas as culturas musicalizadas ali. Guerreiro (2000), indica com precisão a centralidade da percussão (ou seja, sintaxe e timbre) no *campo* musical local desde os anos 1980 inscrevendo sua alteridade máxima no recém intitulado *campo* do *world music* sob estes parâmetros acústicos, onde fusões entre células rítmicas específicas, timbres, *performances* e corporalidades configuram o próprio sentido de pertença local.

No espectro organizacional, grande parte dos indivíduos proeminentes do *campo* do *axé music* se articularam na direção de gerir suas próprias empresas especialmente no que se refere à administração das carreiras, selos fonográficos, editoras musicais, agências de publicidade, estúdios de gravação, produtora de shows e eventos, entre outros. No espectro editorial do *campo*, boa parte das editoras musicais é de propriedade dos artistas locais, sejam cantores ou autores, aproximando-se do quadro do Sudeste do país, onde essas organizações - líderes desse mercado - estão divididas entre as de propriedade das *majors*¹² e dos artistas locais. Em Salvador, essa atividade é mais um dos desdobramentos evidenciados a partir da profissionalização do Carnaval local e da legitimação do *domínio acústico/não-verbal* do *Axé music* neste evento.

Em 1999, à guisa de maior organização coletiva do *campo* e ampliação dos destinos e públicos do *axé music*, surge a APA Bahia - Associação dos Produtores de Axé para o Desenvolvimento da Música da Bahia -, comumente chamada de APA. O desenvolvimento do *axé music* e de organismos coletivos correlatos como a APA Bahia, tanto nos aspectos estéticos quanto organizacionais, remete, em boa parte, à profissionalização e ao dinamismo da produção artística e musical no estado da Bahia. Dentre as atividades da APA, há o monitoramento da execução de seus repertórios em localidades estratégicas, assim como a

própria “empresarização” de horários nas rádios comerciais de outros estados, visando à exposição e execução musical dos seus associados.

Característica sem nenhum valor heurístico relacionado ao *supergênero axé music* é estabelecida a partir de sua suposta “baixa qualidade técnica” (REA, 2014). Minha constante participação no *campo* permite afirmar que tais críticas estão alicerçadas na disseminação de um “senso comum” plugado em desconhecimento e preconceito.

A sensibilidade e qualidade técnica dos músicos, arranjadores e diretores musicais em das bandas de *axé music* são relevantes no processo de legitimação deste, ainda que tais informações sejam restritas ao meio instrumental do *campo*. Entre os músicos atuantes no *campo* do *axé music*, autodidatas e doutores em música atuam em rotina nacional e internacional de ensaios, shows, viagens, gravações, estúdios, etc. O ecletismo na formação destes nativos só corrobora com a pujante diversidade de *gêneros musicais* e amplitude estilística constituintes do *axé music*. Músicos vinculados ao *supergênero* possuem experiências em outros *gêneros musicais*, como o *choro*, *jazz*, *samba*, *rock*, *funk*, *forró*, *eletrônico*, entre outros¹⁴⁵ calcificando uma territorialidade resoluta em suas convicções de afirmação artística perante o outro - nacional ou estrangeiro; local ou global. As agendas de shows, as estratégias de diferenciação e inscrição estética e mercadológica são elementos relevantes e não podem ser desconsiderados. Não obstante, inúmeros artistas e bandas vêm sendo incorporadas ao *campo* do *axé music*, o que demonstra sua capacidade de renovação estética enquanto marca e território simbólico em processo de afirmação, expansão e internacionalização.

O *axé music* diluiu fronteiras e barreiras mercadológicas e territoriais. Por outro lado, impulsionou o surgimento de setores e atividades que corroboram com o desenvolvimento da música no Estado, além de disseminar a marca da Bahia e de Salvador ao redor do mundo. Nos *campos* estéticos ou organizacionais criou novos mercados e possibilidades de experiências. Novas redes de profissionalidade foram e continuam sendo implementadas na Bahia, assim como o *range* de uma ampla teia de relações a partir da legitimação deste *supergênero* em outras localidades.

¹⁴⁵ Aqui, eu e o maestro Fred Dantas (ao trombone) tocando o choro “Naquele Tempo”, de Pixinguinha. [entrevistas\Fred\Fred e eu pixinga.m4a](#)

O *axé music* está presente em eventos nacionais e internacionais relevantes no *showbusiness* contemporâneo, comprovando sua vertente pop repleta de influências e informações. Em eventos como o Axé Brasil - exclusivo do gênero -, *Brazilian Day (EUA)*, Festival de *Montreux (Suíça)*, *Rock in Rio (RJ)*, O *Axé music* conquista espaços. Nas edições 2008 do *Rock in Rio* Lisboa e Madrid, artistas como Carlinhos Brown e Ivete Sangalo foram recebidos por um público que, em sua maioria, conhecia e cantava seus principais sucessos. Desde a segunda metade da década de 1990, os responsáveis pelo Festival de *Montreux*, Suíça, agendam apresentações de artistas baianos do *Axé music*, corroborando com o processo de expansão e internacionalização da carreira de seus artistas. Margareth Menezes, Olodum, Araketu, Ilê Aiyê, entre outros.

Outro vetor relevante na expansão dos mercados do *axé music* é o próprio Carnaval soteropolitano que - apesar das recentes controvérsias acerca de seus custos e acentuação de seu viés comercial -, ao se profissionalizar e internacionalizar, corrobora e termina por disseminar, a reboque, as *musicalidades* e artistas presentes no evento. A lista internacional de convidados famosos é extensa: a banda irlandesa U2, o produtor musical Quincy Jones, Naomi Campbell, Arto Lindsay, e tantos outros que ou não foram captados pelas câmeras ou preferiram o anonimato, mas que representam a possibilidade de maior publicização, nível internacional, de uma dinâmica centrada, mas não exclusiva ao *campo* do *axé music*. A etnicidade e a produção identitária é elemento pujante neste processo, onde não somente os *blocos afro* são seus representantes, mas artistas como Daniela Mercury, Margareth Menezes, Timbalada, Motumbá, Ara Ketu, entre outros, se apropriam mais incisivamente de seus discursos, símbolos e temáticas acústicas.

Sua inscrição no mercado de bens simbólicos também contempla registros de não aceitação, aversão e restrição de sua execução pública, inclusive com leis, como nos casos dos carnavais de Recife e Olinda, que proibiram artistas e repertórios vinculados ao gênero com argumentos que contemplam o respeito e valorização aos costumes locais. A medida visa salvaguardar laços identitários com o *frevo*, e as danças deste, enquanto dinâmicas culturais. Contudo, não se pode argumentar que Pernambuco não contribua para a disseminação e legitimação do *axé music* pelo Brasil, ao contrário. O *Recifolia*, carnaval fora de época, encontra nos artistas baianos, seus trios elétricos, *performances*, refrões e repertórios, os moldes do carnaval soteropolitano.

Enquanto *world music*, as *musicalidades* enunciadas no *axé music* conjugam, exemplarmente, dois aspectos fundamentais: sintaxe rítmica original (percussão e organologia locais) e fusão de gêneros e estilos musicais. O constante diálogo entre tradição e modernidade,

onde tambores e guitarras encontram-se marca definitivamente sua última “atualização acústica”, durante os anos 1980, comum e equivocadamente apontada como marco inicial do *supergênero*.

O que foi exposto até aqui é um quadro geral, necessariamente sintético, para possibilitar abordagem específica dentro do *supergênero* em tela, implicando uma visão da música enquanto discurso significante e pressupondo sua retoricidade, portanto, comunicabilidade e reciprocidade entre expressão e sentido. Busquei também clivar o *campo* e o *supergênero* referentes ao *axé music*, o primeiro encampando suas questões mercadológicas (que o enquadram na *indústria cultural* proeminentemente), políticas (que situam Salvador e o seu carnaval em nova condição de exposição e desenvolvimento econômico do estado como um todo) e profissionalizantes, enquanto o segundo (aqui, ainda iniciático), referindo-se à sua condução propriamente acústica, comunicativa e pertencente ao domínio das linguagens, para o qual me desloco, mais profundamente, na próxima seção.

3.2 DOS SONS LOCAIS: RETÓRICA ACÚSTICA/NÃO-VERBAL

A sintaxe, de modo abrangente, refere-se à operação combinatória através da qual unidades se conectam encadeando estruturas de diversas complexidades, conformando, frequentemente, um sistema léxico estruturante (SANTAELLA, 2001).

Note-se, de antemão, que há, evidentemente, uma relação congênita entre as análises das sintaxes musical e a verbal, tradicionalmente, estas, conectadas através suas expressões escritas, e tendo, a primeira, como rebatimento visocêntrico último, sua redução à musicografia tonal (GRAUER, 2006 [1982]). Entretanto, os *gêneros musicais* e os gêneros linguísticos (SWALES, 1990), entendidos como expressões do “domínio acústico” da cultura, apresentam, em circunstâncias diversas, o cruzamento dos seus nexos expressivos e perceptivos organizados em relações constrangidas aos últimos termos¹⁴⁶, conforme indicam estudos seminais desde o segundo quadrante do século XX¹⁴⁷:

“[...] O uso de instrumentos musicais para fins de sinalização [expressão] é muito difundido e sistemas definidos de comunicação são ou foram baseados neles na África nativa, na América Central e do Sul e no Pacífico” (HERZOG, 1945, pp.217, tradução e grifos meus).

O *domínio acústico/não-verbal* e a língua falada, assim, concorrem na mesma matriz, ambivalência esta que, na musicologia, impostou-se através da conformação de uma “metalinguagem” de análise, tomadas, inclusive, para as suas descrições, as categorias mesmo dela - e, a reboque, sua conceptualização verbo-cognitiva, conforme estudei no capítulo 1.

A organização sintagmática dos elementos do discurso acústico e a disposição estruturante que compõe e decompõe o tempo/espço a partir de constrições e solturas,

¹⁴⁶ John Carrington (1974), chegou ao Congo Belga em 1938 onde trabalhou entre até 1950 como professor e missionário. Dizia-se impressionado com o fato de que, embora não houvesse telefone, os nativos sabiam exatamente quando ele chegaria à uma vila. Através de seus estudos seminais na década de 40, percebeu que os *Kele* comunicavam-se via percussão, através da qual todos entendiam a linguagem - esta, que ecoa a sintaxe da língua falada dali.

¹⁴⁷ Ver Pepper (1956), Laury (1968), Ong (1977) e Colnago (2007), por exemplo.

consolidam-se como uma acomodação de expectativas, organizando, inclusive, unidades estruturais seccionadas em tamanhos diversos: “períodos”, “sentenças” e “frases” - por exemplo¹⁴⁸. Ainda, conforme descreveram brilhante e seminalmente Milman Parry (1971) e Albert Lord (1960), o sistema métrico-sintático do som, sendo relativo, institui formas em que um número variável de pulsos delimita unidades (categorias) que direcionam nossa percepção à uma “posição” no tempo.

A par destas possibilidades e condicionantes, o etnomusicólogo e compositor ganês Nketia (1963) elaborou o conceito de *timeline* no intuito de demonstrar um procedimento composicional largamente difundido na expressão do “domínio acústico” de países da África subsaariana estudados até a metade dos anos 70 do século XX. Em *The Music of Africa* (1974), o autor consolida seu entendimento por meio de análises abertamente centradas num pulso regulador que, ao invés de apresentar unidades de tempo com subdivisões “proporcionais”, ocorrem sob divisões de cinco, seis ou sete notas; em parâmetros binários ou ternários: algo “análogo à compassos simples ou compostos” (NKETIA, 1974, p.132).

A evidenciação de padrões rítmicos estruturantes parece um consenso e é obsessivamente discutido por pesquisadores há décadas, entre Jones (1961) e Agawu (1995), diversos autores sinalizando não só a presença, mas centralidade deste procedimento as suas pesquisas. Parece haver, a partir desta conformação, uma percepção difundida nas musicologias de que estes *ostinatos* ocorrem fundamentalmente como referências temporais, a escala de grandeza concebida através de pulsos mínimos, de princípio aditivo¹⁴⁹, tomada como periódico dos eventos rítmicos, onde, inclusive, motivos de pequena duração são utilizados em grupamentos de inesperado comprimento (KOSTKA, 2006¹⁵⁰).

¹⁴⁸ Segundo Bent e Pople (2020), a definição desta metalinguagem, na escrita, dá-se a partir de 1782, a partir de H. C. Koch.

¹⁴⁹ A sintaxe fundamentada no princípio aditivo “estabelece uma ideia ampliada de mensuração, o ritmo ganhando forma concreta por meio de palmas ou idiofones” (AROM, 1989, p.92).

¹⁵⁰ Kolinski (1960), no seu *Studies in African Music*, opõe, instrumentalmente, os termos *cometricidade* e *contrametricidade*, o primeiro referindo-se às acentuações e articulações que presenciam as figuras ímpares das subdivisões e, a segunda, ocorrendo quando esta presença ocorre nas pares. Kubik (1979) e Arom (1985), ao realizarem a regularidade do caráter *contramétrico* das músicas estudadas ali como sistemático e perene, entenderam que a prescrição de “compasso” e de “síncope”, categorias de uso normatizado na musicologia e musicografia ocidentais, não arrematam adequadamente a compreensão e conteúdo daquelas músicas, abolindo-as, finalmente, de suas análises. Este tipo de construção gera outro fenômeno que Arom (op. cit.) passou a chamar de “imparidade rítmica”, em que unidades pares maiores de tempo não são divisíveis por dois e sim por grupos desiguais: uma unidade de 8 é formada por [3+3+2], ou outra de 12 formada por [3+2+3+2+2] e assim por diante, nunca sendo divisíveis ao meio.

Em análises realizadas no continente americano, procedimentos similares também são observáveis, sendo modelar o exemplo das *claves* cubanas¹⁵¹. Em *La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina*, o pesquisador Rolando Antonio Pérez Fernández (1988) cita incontáveis ocasiões onde a importância das *claves* na formação da música *afro*-cubana impõe-se decisivamente, afirmando que existe, ali, inclusive, uma íntima relação do canto com os parâmetros rítmicos, as *timelines* constituindo elemento básico para a conformação e compreensão dos padrões melódicos (p.64), como se organizasse, no eixo narrativo, a prosódia e a *sintaxe musical*-comunicativa.

No Brasil, a localização e utilização de procedimentos analíticos análogos às *timelines* e *claves* cubanas vem sendo sugerida e debatida de maneira ainda embrionária - porém crescente - tanto na academia, quanto no *campo* artístico¹⁵². Autores como Sandroni (2001) e Oliveira Pinto (2001b) vem discutindo diversos aspectos seus na compleição de *gêneros musicais* brasileiros.

Embora a *timeline* tenha eficácia analítica difundida, a presença de uma pulsação organizadora do discurso musical é aparentemente lugar-comum na grande maioria dos “domínios acústicos” humanos. Controlar de alguma maneira o tempo, com os pés ou as mãos, regendo, dançando, estalando os dedos, ou fazendo outros gestos¹⁵³ que priorizam “conter” a pulsação ou articulação de uma expressão sonora são faculdades comuns, utilizadas por músicos e não-músicos de todos os lugares e épocas.

Entretanto, a *timeline* apresenta-se como conceito mais abrangente do que mera marcação, e são justamente suas outras acepções que não são bem apreendidas por indivíduos estranhos à cultura específica que as opera. Para traçar um pequeno paralelo comparativo com a música erudita ocidental, cito o fato de que a marcação do pulso, nela, raramente explicita-se durante a *performance*. Ela geralmente é apontada em um momento inicial através de uma contagem ou gestual, porém, a partir do primeiro compasso, é introjetada na expressão do *performer*. Neste *campo*, a audição deste controle é notadamente mal interpretada, tanto pelos músicos, quanto pela audiência, sua ocorrência admitida, exclusivamente, em situações de transmissão de conhecimento ou ensaio.

¹⁵¹ Embora a Kwabena Nketia (1963) seja creditada a introdução do conceito de *timeline*, pesquisadores identificaram e escreveram sobre a importância dos padrões rítmicos (*bell-patterns*) em conjuntos africanos e diaspóricos desde a década de 1930. Entre os primeiros escritos que discutem explicitamente a função das *claves* na música *afro*-cubana, por exemplo, estão Grenet (1939) e Carpentier (1946).

¹⁵² Exemplo da utilização das *claves* para fins composicionais na *música popular* de Salvador é a Orquestra Rumpilezz. Liderada pelo maestro Letieres Leite - um dos meus entrevistados - atuou longa e determinantemente no *campo* do *axé music* como arranjador e saxofonista da cantora Ivete Sangalo.

¹⁵³ “Unidades energéticas significativas que dão forma ao som através do tempo” (HATTEN, 2004, pg.95).

Contudo, na *música popular* em geral, e, mais particularmente, no *axé music*, ocorre justamente o oposto. Mover o corpo durante a *performance* musical é indicação de envolvimento e compreensão dos enunciados e deve ser analisado como uma revelação bem-vinda. Tal cinesia é, ainda, desejável se for executada de maneira que assessorie a *performance*, o que pode, inclusive, ser determinante para o sucesso da expressividade.

Outro aspecto que deve ser destacado é que, enquanto expressão sonora, a *timeline* é executada mesmo por algum instrumento (inclua-se o corpo) designado funcionalmente, e, assim, incorpora-se ao âmbito instrumental do *ensemble*. Na sua presença subliminar, contudo, ainda que seu padrão sintático não seja “anunciado”, baliza a estruturação fraseológica, operando como uma espécie de “gabarito” que orienta a narrativa e comunica, muitas vezes, a identidade de um *gênero musical* (ROCCA, 1986, p.45) ou mesmo de uma cultura: então, uma expressão não somente rítmica, no “domínio acústico” - mas também estética.

Tais qualidades, pois, demonstram-se nas *musicalidades* locais, assentando-se, inclusive, onde reside a maior população de origem africana no Brasil¹⁵⁴ (e uma de suas maiores diásporas no mundo), cabendo supor, sem leviandade, o *continuum* acústico secular dali como característica original da constituição da cultura local, não generalizando, entretanto, sua influência, nesta magnitude, em outros locais americanos. Congruindo com o que venho argumentando, Sandroni (2001) sugere que a “música de tradição oral” nos âmbitos, tanto popular, quanto étnico-folclórico brasileiro (quais trato aqui no seu polo fundador¹⁵⁵) acenam à uma herança sintática de ascendência áfrico-subsaariana ocidental, o que justifica, preliminarmente, o uso deste ferramental analítico.

Conjuntos sintáticos, conforme panoramicamente procurei demonstrar aqui, além de organizar sistemas léxicos para os gêneros onde se inscrevem, conformam estruturas maiores de expressão e percepção, que, férteis de sentido numa determinada cultura, extrapolam categorias fracionadas configurando complexos retóricos, fórmulas estáveis de comunicabilidade; lugares da expressão e percepção do *domínio acústico/não-verbal* onde se fundamentam nexos simbólicos específicos; ordenando, sequenciando e preenchendo-os de capacidade semântica.

¹⁵⁴ Na cidade de Salvador, segundo Castro & Barreto (1998) e Queiroz (2000), cerca de 80% da população é formada por negros (pretos e pardos).

¹⁵⁵ Seria negligente de minha parte não citar que algumas abordagens (CASTRO, 1948; CAVALCANTI, 1978) colocam Recife-Olinda como o primeiro sistema socioeconômico do Brasil, o que, de antemão, revela um *campo* inter-regional tensionado de disputa (entre Salvador e Recife) de perenidade secular que, em si, merece um estudo aprofundado. Creio que o fato do sistema pernambucano ter sido regido pelos derrotados holandeses fez com que o mesmo ficasse relegado a segundo plano na narrativa histórica brasileira (REA, 2014).

Conforme Aristóteles organizou nos estudos lógicos do *Organon*, a estes enunciados chamou *topoi*, ali orientados à uma hermenêutica jurídica que foi retomada por Cícero no exame da jurisprudência romana. Ainda que criticando o pensamento sofístico, procurou dele valer-se na distinção entre verdade e opinião, posicionando o valor do “jogo comunicativo” como princípio de que, enquanto o universal não é determinado, o objeto sensível permanece incerto; o privado, na sensação, é sempre ilimitado e, pois, indeterminado (VAN OPHUIJSEN, 2001).

A *tópica* de Cícero, ordena os *topoi* ou *loci* (lugar-comum) sob forma de inventários (ou repertórios) agrupando-os em função de termos técnicos que se ligam a determinados assuntos outorgando-lhes qualidades precisas, como qualificação de gênero, espécie, quantidade, semelhança, diferença, lugar, etc. (VIEHWEG, 1979). Desenvolve-se, assim, um *modus operandi* especial na busca de acordos que, com apoio em “pontos de vista” “aprovados” cognoscíveis, afastando reduções lógicas que levem a generalizações incapazes de entender ou resolver os problemas adequadamente. Numa transposição desejável, é possível pensar, sem prejuízo do seu entendimento filológico, que a *tópica* funcione como uma “jurisprudência acústica/não verbal”.

Estudiosos florentinos da música no período barroco retomaram esta perspectiva em torno do que se chamou de “doutrina dos afetos”, referindo-se, justamente, aos fundamentos significativos que estão na base do “raciocínio musical” redesenhados em sua aproximação especificamente não-verbal - a partir de Nattiez (1973; 1974; 1989) Molino (1975) Ratner (1980), Hatten (1994; 2004), Agawu (1991; 1995) -, sendo acionados aqui, entre outras finalidades, para:

“[...] tentar identificar e isolar [...] elementos que [...] são utilizados em largo espectro em diversos repertórios da música brasileira, com particularidade de se fazerem contrastivos entre si a ponto de se destacarem no tecido musical e de **portarem remissões significativas a elementos culturais**. Estes elementos, creio, podem ser agrupados em um número reduzido de categorias gerais, os universos de *tópicas*[...]” (PIEADADE, 2011, p. 106, grifos meus).

Agawu (1991) parte do princípio de que o repertório da música clássica europeia (aproximadamente de 1770 a 1830) é explicitamente orientado para o ouvinte e propõe uma teoria com duas principais dimensões discursivas: expressão e estrutura; sugerindo, desta forma, que exista uma retórica no discurso musical que visa obsessivamente atingir um

resultado adesivo. A ideia de figura¹⁵⁶ e de retórica pressupõe, portanto, uma compreensão do “*domínio acústico/não-verbal* enquanto discurso. As unidades deste discurso são, muitas vezes, atribuídas às convenções culturais, seu encadeamento compondo e rebatendo lógicas estruturais e linguísticas significativamente.

O universo das *tópicas* aplicado ao caso específico do *axé music*, pensado como *gênero musical* do “*domínio acústico/não-verbal*” de uma unidade sociocultural em consolidação e ainda viva, catalisa a interpretação e compreensão (GEERTZ, 1989; 2005; 2008a; 2008b) de uma *audição de mundo* que permeia um território simbólico próprio, este conceito instrumentalizando uma chave de leitura potente para a escuta da significação acústica/não verbal e das *musicalidades* dali - modelarmente, no âmbito da construção de identidades balizadas por domínio e *meio* específicos, localizando-as como governantas das ordens dos afetos e *gestos* (HATTEN, 2004); indicando, portanto, para além da expressão, a percepção como nexos teóricos substantivos (LOPEZ-CANO, 1998).

Nas próximas seções, busco a recomposição interpretativa, cultural e histórica da conformação dos *gêneros musicais* que se apresentam em fusão no *axé music*, discriminado suas *timelines* em e *tópicas* principais.

Destaco aqui que foram entendidas as *timelines* em sua macro expressividade, não incluindo aí suas varietais, inúmeras. Com relação a sua acepção *tópica*, busco trata-las como representantes de *musicalidades* e culturalidades que integram e conformam o *supergênero axé music*, analogamente ao que ocorre com a sociedade soteropolitana em sua conjunção contemporânea propriamente social, da efígie desejada pela comunidade, canonizada, esta, através do *domínio acústico/não-verbal* da cultura.

¹⁵⁶ Destaco aqui a qualidade timbrística envolvida na conformação das *tópicas* em detrimento da associação figurativa comumente aderida ao conceito. Tal dimensão da personalidade acústica/não-verbal e do seu acabamento consumando-se no interior do paradigma musicográfico (REA, 2019).

3.3 A ALTERIDADE FUNDACIONAL

As matrizes da *música popular* brasileira urbana parecem indicar que seu desenvolvimento ocorreu, via de regra, como uma performance interpretativa de danças e músicas europeias ocorrentes nos salões do século XIX. *Gêneros musicais* como o *choro*, o *maxixe* e o *frevo* são exemplos do axioma referido tendo a década de 1870 um significado todo especial para tais conformações. Foi neste quadrante onde ocorreu o “abrasileiramento” das sintaxes musicais a partir dos instrumentos europeus recém chegados no país, como a flauta, o violão, o cavaquinho, o pandeiro e até mesmo do piano. Aqui se nacionalizam os gêneros dançantes ex-acústicos como a *polca*, o *schottisch*, a *mazurca*, o *tango*, a *habaneira*. Note-se que, para além destes fatos de natureza musical, acontecimentos de grande significação sociocultural ocorreram no país: o aparecimento do *maxixe*, primeira dança genuinamente brasileira e o *choro*, surgindo daí um estilos interpretativos inconfundíveis que se calcificariam na auralidade nacional, principalmente com o advento do rádio (MANZO, 1997).

É justamente em analogia à estes processos que se caracteriza as origens do *frevo*, tanto em sua porção instrumental quanto psicomotora. Refiro -me aqui, especificamente à sua ocorrência em procissões, festas religiosas e desfiles. No Recife antigo, estas acompanhadas por banda de música e pelos passistas de capoeira. Há registros históricos narrando as disputas entre os capoeiras e as bandas de música datados de 1856, junto ao Quarto Batalhão de Artilharia e a do Corpo da Guarda Nacional (COSTA, 2004). Tais procissões, desfiles, bandas de música e capoeiras conformam o caráter dançante e o acompanhamento instrumental do *gênero musical* então surgente, amalgamando tal conjunto de características e habituando-se, os jovens da capital pernambucana, a dançar frente às

bandas de música emulando acrobacias ritmicamente associadas ao som¹⁵⁷. Aponto, logo, a contribuição da capoeira para o *passo*, a dança do *frevo*.

A prática da capoeira data do interstício dos séculos XVIII e XIX em Recife, Rio de Janeiro e Salvador. No Recife, sempre foi especialmente vinculada à valentia, calcada na fama dos ‘leões do Norte’ (pernambucanos), consagrada nos Guararapes (batalha final de expulsão dos holandeses) e reconfigurada em 1817, em 1824 e em 1848 (revoluções locais, conforme adiante). Dado o prestígio desfrutado pelos capoeiras, seus quadros se multiplicavam impondo peremptoriamente a conjunção entre festa, banda de música e movimentos marciais (OLIVEIRA, 1971, 82-84). É neste período onde se consolidam os clubes de pedestres (Clubes de *Frevo*)¹⁵⁸, principal alicerce estético do *frevo-de-rua*. No datado período, este estilo existe pelos e para os clubes, suscitando aí o embrião das primeiras associações carnavalescas do Recife advindas dos desfiles dos carregadores de açúcar e de outras mercadorias do bairro comercial e arredores do porto¹⁵⁹. Elas emergem da fusão entre a música europeia e africana em na cultura musical essencialmente local, ocorrendo dos festejos pós-natalinos até a quaresma nas camadas mais pobres que transitavam nas ruas. O *entrudo*, prática ancestral portuguesa, estimulou que a alta sociedade aderisse também às ruas, e sua navegabilidade social situada em suas casas, engenhos, chácaras e sítios. É nesta circunstâncias sócio-históricas que a burguesia se encontra com os escravos e trabalhadores mais pobres nas ruas do Recife para brincar o carnaval, este, dividido historicamente em três grandes fases: A primeira é a fase “lusitana”; a segunda compreende os anos de 1850 a 1920 e é considerada a fase do “carnaval burguês”, veneziano; a terceira, envolve o período entre 1920 até os nossos dias e refere-se ao período da afirmação do carnaval popular¹⁶⁰

A primeira fase, referente ao carnaval colonial (1850), e predominante marcada pelo estilo lusitano, de folguedo. É neste período que a identidade pernambucana começa a conformar-se. Elementos importantes para tal concisão e que veio a preparar socialmente o surgimento do *frevo* são a expulsão dos holandeses em 1654, evento fundacional do exército

¹⁵⁷ Ver Oliveira (1971, 83-85) e Victor (2004, 30-31).

¹⁵⁸ Ver Real, 1990, pg. 7.

¹⁵⁹ “Os pretos desse serviço, livres ou escravos, não trabalhavam na véspera de reis; e reunidos pela manhã, alegres e contentes e formando um numeroso cortejo, indo no coice um deles sentado sobre um caixão, empunhando uma bandeira, e carregado aos ombros pelos companheiros, partiam então, cantando uns versos em uma toada de marcha, e dirigiam-se às casas dos seus fregueses e pessoas diversas para dar-lhes as boas festas, a todos os quais, em agradecimento pelas espórtulas prodigalizadas, erguiam vivas ao estourar de foguetes (Costa, 2004, p. 256)”.

¹⁶⁰ Ver Lima (2001, p. 72) e Carvalho, Motta e Barreto (2000, p.18-19)

brasileiro (que, inclusive, se dispôs de negros durante a guerra), ratificando o início de certa influência, participação e aceitação dos negros não só no exército, mas também nas manifestações culturais das festas religiosas da sociedade pernambucana; a emancipação recifense de Olinda em 1709, estabelecendo finalmente a importância do porto, da burguesia e dando caráter urbano ao arraial; as revoluções Pernambucana de 1817, Confederação do Equador em 1824 e Praieira de 1848 que fortaleceram a vinda de guarnições do exército em Pernambuco e, conseqüentemente, o estabelecimento dos grupamentos musicais militares. A partir das descrições presentes em (L. F. CARVALHO, 2001), arquetipa-se a o “sincopado afro-brasileiro” fusionando-se aos poucos com as marchas e dobrados militares. As bandeiras foram paulatinamente sendo substituídas pelos estandartes dos clubes e os negros libertos consolidam o ambiente urbano da cidade.

É na segunda fase do carnaval, no período de 1850 até 1920, que o *frevó* ganha dimensão e estabelece-se como música, dança e como expressão cultural nativo, muito impulsionado pela abolição da escravatura em 1888 e seguida pela proclamação da república em 1889. A liberdade dos negros autenticou a criação dos clubes, agora associações de trabalhadores de segmentos de baixa renda recém emergentes que, desde um passado remoto, desfilavam pelas procissões no Recife. Não é coincidência a criação dos clubes *Caiadores* (1887), *Carvoeiros*, *Vassourinhas* (1889) e do *Bloco das Pás de Carvão* (1888), alguns dos primeiros clubes e blocos carnavalescos organizados no Recife do século XIX, com a liberdade escravocrata¹⁶¹ (REAL, 1990).

Note-se que enquanto se afirma o *frevó-de-rua*, na sua “segunda fase” é quando da mesma forma se estabelecem os “bailes de máscaras”, que tomarão os salões e os teatros, como o Apolo e o Santa Isabel, por exemplo, numa nítida tentativa de transformar o Recife na “vенеza brasileira”, como posteriormente ficou conhecida. Tal característica nasce como reflexo da luta de classes sociais – o *entrudo* e outros divertimentos populares de um lado, e o fino baile mascarado, a outro. Esta intensificação frequencial dos bailes de carnaval em espaços privados e a transferência paulatina dos “mascarados burgueses” para as ruas a partir de 1852¹⁶² ~~vão favorecer o desenvolvimento do folguedo burguês na rua e a~~ transferência do fervor da folia de rua para o salão, estabelecendo-se, aí, uma integração dos mundos privado e público na cidade. Diante desta condição, torna fluido para que as

¹⁶¹ Também nesse período nascem alguns dos músicos da primeira geração dos compositores reconhecidos do *frevó-de-rua*: Levino Ferreira da Silva (1890 - 1970); José Gonçalves Júnior (1889 - 1974), o Zumba; e o grande mestre Nelson Heráclito Alves Ferreira (1902 - 1976), dentre outros.

¹⁶² Ver Araújo (1996, p.174).

sociabilidades mediadas pelo *frevo* entrassem nos teatros e clubes, nos espaços da elite, criando um tipo de baile onde o músico não marcha com o clube narua, mas apresenta-se muitas vezes sentado ou parado, como em um concerto – o que ocorre até hoje, em sua varietal instrumental¹⁶³.

A terceira e última fase do carnaval recifense é tida no meio acadêmico como “período de afirmação” (CARVALHO, MOTTA e BARRETO 2000), açambarcando o período entre 1920 até os dias atuais. Neste hiato, o *frevo* se estabelece como *música popular* no Brasil como um todo, imerso no processo de industrialização através das primeiras gravações. O primeiro *frevo* gravado foi o *frevo-canção Borboleta não é ave*, de Nelson Ferreira, em 1923. A partir de então, o *gênero musical* foi gravado pelos maiores cantores da era do rádio como Francisco Alves, Nelson Gonçalves, Aracy de Almeida, dentre outros. Tal fenômeno consolidou a criação da Rádio Clube de Pernambuco (1919), das primeiras emissoras do Brasil, além do incremento das emissoras Rádio Jornal do Comércio (1942) e Rádio Tamandaré (1951). O slogan “Pernambuco falando para o mundo” retrata todo o afã de comunicação vivida no período e que impulsionou talvez a mais gloriosa era para os músicos no Recife, promovendo também, a reboque, o *frevo*.

O rádio era também escola de música onde havia uma constante troca de conhecimento e gêneros/estilos musicais, influenciando na formação de músicos e, conseqüentemente, na maneira de compor e tocar o *frevo*. A paulatina influência da música norte-americana no ambiente recifense, em decorrência das rádios e das guerras mundiais, principalmente após a segunda grande guerra (1939 – 1945), trouxe mudanças na instrumentação do conjunto de *frevo*. Houve, neste período, a formação de *jazz bands*, instaurando no *campo* do referido *gênero musical* novas possibilidades harmônicas e de instrumentação tanto no nível composicional como na adição de seções de improviso (MOTA, 2007), resultando, muitas vezes, numa espécie de “brejeirice” (PIEIDADE, 2005) manifestada através de uma “competição musical” embora de caráter diferente dos primórdios do *frevo* nas ruas do Recife em meados do século XIX, quando disputavam também os capoeiras (OLIVEIRA, 1971, p. 85).

Note-se que não foi somente a música estadunidense que influenciava o *frevo* através do rádio, mas também toda a música do sudeste, principalmente da então capital federal onde a indústria fonográfica desenvolvia-se francamente desde a década de 1920.

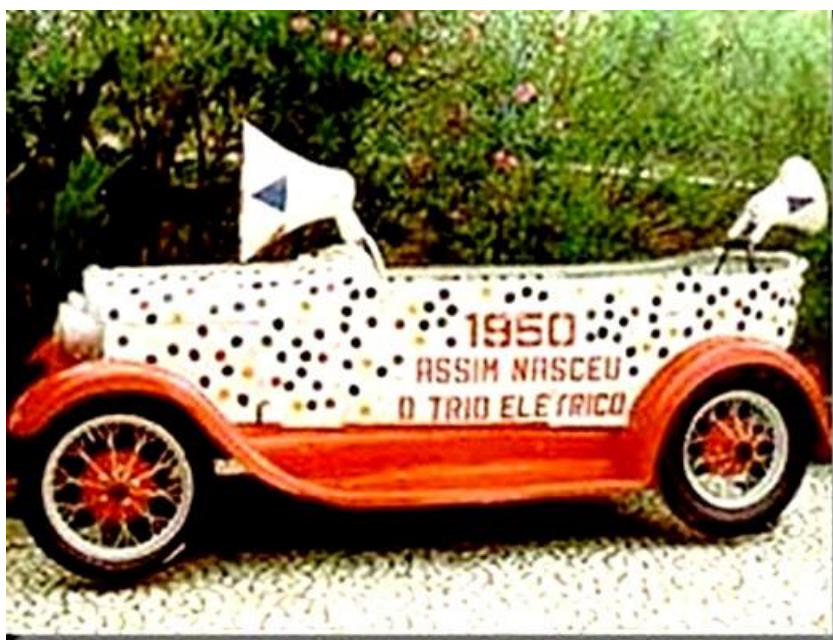
O auge do *frevo* foi experimentado nos anos 1950. O *Clube Carnavalesco Misto*

¹⁶³ Ver Spok *Frevo* Orquestra.

Vassourinhas foi ao Rio de Janeiro em 1951 e, durante a viagem, em uma escala por Salvador, desfilou pela Rua Sete de Setembro, avenida central da capital baiana. Esse é o marco que estimula o início do *trio elétrico* baiano¹⁰, mais uma formação musical que viria a tocar o *frevo-de-rua* e que é tido, em Salvador, como forma ancestral primeira do que viria a se configurar como um dos eixos estéticos do *axé music*.

Na passagem por Salvador, ainda provinciana e que ainda vivia os carnavais povoado de cadeiras nas calçadas da Avenida Sete de Setembro, o *Vassourinhas* foi convidado a fazer uma apresentação. A orquestra desceu completa das escadas do navio ao som de 65 músicos que, com seus metais em brasa viriam a revolucionar a própria história da *música popular* brasileira. Os nativos da capital baiana não conheciam o *frevo* ouvido ao vivo e tal *performance* nas ruas de Salvador veio se transformar em grande revolução nos meios musicais do país: no mesmo carnaval de 1951, Dodô e Osmar montaram um serviço de amplificação de som num carro velho (fubica) e saíram às ruas de Salvador tocando o repertório de *frevo*s do *Vassourinhas* (SILVA, 1991).

Figura 7: Fubica de Dodô e Osmar.



Disponível em <https://shre.ink/qHUy> acessado em 14/04/2021.

Durante os anos seguintes, o encontro das *musicalidades* do *frevo* e os *generos musicais* locais e instrumentações características da cidade de Salvador - principalmente timbres do candomblé e suas sintaxes (conforme comentarei a frente) - originou o que os nativos chamam de *galope*¹⁶⁴ (também conhecido como *frevo baiano*),

¹⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=D6pN5LcyE6Q&t=43s>

especie varietal do *frevo* e que tem a seguinte configuração rítmica, tomada aqui como *timeline* do referido *subgênero musical*:



Figura 8: Sintaxe do *galope*

Audio: <https://www.youtube.com/watch?v=FwTJ0c47zaI>

Exemplo no *axe music*: <https://encurtador.com.br/NcGd>

Aqui, podemos notar, em cruzamento perceptivo específico entre visão e audição, a dimensão determinante do parametro timbrístico envolvido nesta encontro de *musicalidades* de Salvador e do Recife. A transcrição acima poderia, afastada da auralidade, facilmente ser confundida com um *frevo* pernambucano. A grafia aqui, conforme excepcionalmente apontou Seeger (1958) tem, para a presente análise, caráter meramente prescritivo, não apontando seu demarcador de alteridade ocorrente no âmbito timbrístico da expressividade dos atabaques que demarcam, para um universo particularmente situado, para os nativos, o *campo* simbólico do candomblé, ou seja, do coração da identidade acústica *afro-baiana* e que tem consolidada presença e reconhecimento na identidade local (MOURA, 2001):

“[...] O *galope* é um “*frevo reto*”, pra subir ladeira...tem atabaques...é coisa de baiano, pra gravar mais rápido ... a gente percebe na hora que não o pessoal de Recife [...]”

Note-se ainda que, este *subgênero* se consolida no *axe music* através de bandas como Cichelete com Banana e Asa de Águia caracterizando muito da particularidade expressiva destas bandas, no início dos anos 1980 (portanto no bojo da consolidação do carnaval da Bahia e seu universo acústico como produto) e da “apropriação do *frevo*”, agora, baiano, no repertório do *axe music* indicando uma negociação identitária, entre seus *locus*, e incorporando na *audição de mundo* nativa sua mais antiga alteridade cultural, aquela propriamente **regional**. A disputa entre Recife e Salvador pela narrativa da nação (HALL, 2002), conforme brevemente apontei no capítulo 2 e que aparece como *continuum* da rivalidade entre os Países Baixos e Portugal no período da colonização, segue, em outros

termos, até hoje, sobretudo na esfera administrativa. Podemos pensar, desta forma, numa primeira “triagem identitária” adequada pelo meio acústico, na composição da *audição de mundo* e, pois, da identidade soteropolitana.

Aqui se estabiliza definitivamente o *galope* na bahia, varietal que se apropria desta “abertura estética”, e funciona como embrião do *axé music* e do *trio elétrico*, com suas *guitarras baianas* e instrumentos percussivos característicos de Salvador, também reorganiza parte importante do *soundscape* do carnaval, tanto em Recife como em Salvador. Observo que a pertinência deste *gênero musical* no *campo* do *axe music* indica aspectos decisivos da concepção do carnaval imantado entre a identidade pernambucana e soteropolitana. Note-se ainda que a estruturação social do carnaval, entre privado e público, também migra do encapsulado na *musicalidade* do carnaval recifense para Bahia. Nesta perspectiva, são as relações culturais canalizadas pela música que reinventam e realocam as *musicalidades* e atualizam suas sociabilidades em novos contextos sociais recompondo tais nodos culturais de maneira sempre recorrente.

3.4 O UMBIGO DO MUNDO

O *Ijexá* é um *gênero musical* de matriz africana que compõem o extenso repertório musical de diversas nações de Candomblé no Brasil. Especificamente em Salvador, nos

terreiros, identifiquei três principais grandes grupos que expressam esta *musicalidade*, as nações: *Ketu*, *Jêje* e *Angola*¹⁶⁵, sendo que a sintaxe preferencialmente observada é a do *ijexá* na nação *Ketu*.

Tradicionalmente executado em cerimônias de Candomblé, o *gênero musical* evadiu o contexto religioso e difundiu-se na *música popular* de Salvador. Embora os instrumentos tradicionais do candomblé sejam predominantemente percussivos (*Rum*, *Rumpi*, *Lé* e *Gã*), aponto uma tendência de interpretar sintaxes de matriz africana a partir de outros instrumentos e formações musicais “estilizadas” (REA, 2014).

Figura 9: Rum Rumpi e Lé



Figura 10: Gã



Desta forma, descrevo as principais características da organização rítmica do *ijexá* e seus rebatimentos culturais no *campo* do *axé music* como referencial identitário que compõe o *supergênero* em tela e a identidade soteropolitana como um todo.

¹⁶⁵ Para detalhes deste mapeamento, ver Palmeira (2017).

Na construção de uma fundamentação etnográfica, aponto a importância da compreensão da categoria nativa *clave* e sua centralidade na apreensão dos significados envolvidos nas músicas de matriz africana, envolvendo, de antemão, sua característica mais comumente exposta e genérica, usada para apontar sua presença em algumas religiões *afro-brasileiras* que compartilham certas características, como o fenômeno da possessão. (CARDOSO, 2006, p. 394). Importante notar que, no âmbito do Candomblé, as variações sintáticas do *ijexá* são conhecidas como *toques* (PALMEIRA, 2017, p. 30).

A noção de *clave* expressa padrões rítmicos que funcionam como guia na música de matriz africana. Tradicionalmente, elas são executadas com o auxílio de um idiofone de som agudo, como o *agogô* e caracterizam-se uniformemente através de padrões curtos, que enunciam seu vocabulário e apresentam-se internalizadas no repertório acústico dos músicos. Kubik¹⁶⁶ defende que na música *afro-brasileira* as *claves* funcionam como “orientação para outras partes da música em sua dimensão temporal”, ou seja, em sua dimensão fundamentalmente rítmica, podem ser ouvidas em músicas de diversos países da América Latina, como Venezuela e Cuba exercendo o importante papel de fundamentar os ritmos executados por todos os instrumentos de um conjunto.

Em clássico estudo sobre o *tresillo* cubano Hernandez (2000, p. 11) afirma que a compreensão da música cubana começa com a *clave* servindo como ponto de referência para todos os ritmos, melodias, músicas e danças na música cubana. “O ritmo da *clave* está sempre presente na música, mesmo que não esteja realmente sendo tocado” (HERNANDEZ, 2000, p. 11). Em concomitância, Mauleón (2005, p. 48) defende que no que diz respeito ao estudo da música cubana, a *clave* é a primeira célula que deve ser entendida e praticada, no *ijexá* apresentando a seguinte configuração rítmica:



Figura 10: timeline do *ijexá*. <https://www.youtube.com/watch?v=0FdMT5lp3PM>

Em função da circularidade intrínseca à música *afro-brasileira* que constitui ostinatos rítmicos sem utilização da acentuação, evitando assim a formatação rígida dos compassos, que criam falsas acentuações e aprisionamento do ‘um’, as *claves* podem ser utilizadas se iniciando

¹⁶⁶ (apud MENESES, 2014, p.146)

de qualquer ponto¹⁶⁷. Leite (2017) explica ainda que o *ijexá* estruturou diversos *gêneros e subgêneros* da música brasileira, especialmente, o *samba*.

Para um apontamento geográfico de suas remissões culturais, Segundo Cardoso (2006, p. 351), a palavra *ijexá* também denomina uma região do continente africano onde o culto ao *orixá Oxum* é muito relevante e em referência a esta característica, foi incorporado às cerimônias religiosas do candomblé para saudar essa divindade. Entretanto, apesar de ser frequentemente associado a *Oxum*, o toque também é utilizado para reverenciar outros *Orixás* como *Logun Ede*, *Ogum* e *Oxaguiã*.

Na cidade de Salvador, apesar de ser predominante encontrado em terreiros da nação *Ketu*, o *ijexá* pode ser ouvido ser identificado em terreiros da nação de Candomblé que compartilhava o mesmo nome. A sintaxe do *ijexá*, de tem origem *Iorubá*, saiu do cenário religioso e alcançou a *música popular* através dos *afoxés* como uma necessidade das pessoas frequentadoras dos terreiros de candomblé de participar do carnaval com sua música própria, tendo, aí, sua intersecção acústica mediada para sua alocação no imaginário deste domínio na cidade de Salvador, sendo, esta percepção, catalisada e incorporada no hall das *musicalidades* absorvidas pelo *axé music*. Note-se que o *afoxé* e o *ijexá* muitas vezes são confundidos entre si e que muitos músicos (inclusive eu quando ainda morava no sul do país), erroneamente, costumam referir-se ao *gênero musical ijexá* pelo nome de *afoxé*¹⁶⁸.

Diferentemente ao que costuma ser praticado em diversos *toques* da Nação *Ketu* como o *Agueré*, (onde todos os instrumentos são interpretados com *Aguidavis*) e o *Batá* (onde apenas o *Rum* é executado sem baquetas), o *ijexá* compartilha algumas outras características com o toque do *cabila*, como será demonstrado a seguir.

Conforme anteriormente mencionado, as nações de Candomblé que abrigam os *toques* do *ijexá* são de origem *Iorubá*. De acordo com Nigri (2014), grosso modo, é possível classificar os povos africanos que aportaram na Bahia em dois grandes grupos, os Sudaneses e os *Banto*. Tal divisão se dá por meio do tronco linguístico, entretanto são centenas de dialetos catalogados entre eles. Os sudaneses constituem os povos situados nas regiões que hoje vão da Etiópia ao Chade e do sul do Egito a Uganda mais ao norte da Tanzânia. Abaixo, o grupo sudanês central, formado por inúmeros grupos linguísticos e culturais que compuseram diversas etnias que abasteceram de escravos a região de Salvador, sobretudo os localizados na região do Golfo da

¹⁶⁷ Ver Scott (2015).

¹⁶⁸ Afoxés são blocos carnavalescos, popularmente conhecidos como candomblé de rua, em que são executadas músicas com ritmo *ijexá* em adição, nos afoxés é frequente a execução da pulsação métrica regular com o auxílio do instrumento percussivo caxixi. Ver Becker (2014, p. 24).

Guiné e que conhecemos pelos nomes genéricos de *nagôs* ou *iorubás* (mas que compreendem vários povos de língua e cultura *iorubá*, entre os quais os *oyó*, *ijexá*, *ketu*, *ijebu*, *egbá*, *ifé*, *oxogbô*, etc.). [...] Os *bantos*, povos da África Meridional, estendendo-se para o sul, logo abaixo dos limites sudaneses, compreendendo as terras que vão do Atlântico ao Índico até o cabo da Boa Esperança (PRANDI, 2000, p. 53). Apesar das distinções geográficas, culturais e linguísticas entre as nações de Candomblé *Ketu* e Angola, no que se refere à relação entre notas percutidas e pausas nas *claves* do *Ijexá* parece ter se constituído existe um padrão comum, podendo a mesma *performance* ser compreendida através de vários *toques*, a depender do referencial escolhido.

O *ijexá* apresenta-se como *gênero musical* expresso para homenagear divindades de diferentes nações de candomblé, porém, compartilha algumas semelhanças no que diz respeito às suas funções nos cultos religiosos, à relação entre sons e silêncios de suas *claves* e às divindades para a quais eles são executados. No tronco linguístico *Banto*, frequentemente é observada uma grande variedade de palavras que se referem à mesma divindade. Note-se que nos terreiros a nação Angola o *inquice Roximucumbe* também pode ser denominado de *Incossimucumbe*, *Mungongo*, *Sumbo*, *Munganga*, *Incossi*, *Sumbo*, *Cangira*, *Tabalanjo*, *RoxiMarinho*, *Kitaguaze*, *Minicongo*, *Mucongo*, *Naguê*, *Mugomessá*, *Jamba*, *Ngo*, *Mavalutango*, *Katembo*, entre outros. Em virtude do profundo sincretismo religioso soteropolitano, existem correspondências entre os *orixás* das culturas *Iorubás* e os *inquices*¹⁶⁹ das culturas *Banto*. Sendo assim, apesar de todas as diferenças culturais, religiosas, linguísticas e geográficas encontradas na expressividade deste *gênero musical* baseia-se na *clave*. Esta propriedade pode guiar não apenas inovações no *campo* da criatividade e composição musical, mas também para novos caminhos que guiem para uma melhor compreensão histórica e antropológica de culturas de origem africana, bem como na participação destas na formação do *supergênero axé music*.

O apontamento aqui refere-se a uma *musicalidade* tipicamente africana que indica o interior identitário da cidade de Salvador, no nível unitário, do tecido urbano, na “vizinhança” do bairro e incorpora-se ao repertório do *axé music* demarcando a alteridade entre o universo popular da cidade e suas matrizes subsaarianas. O *domínio acústico/não-verbal* aqui apresenta um contínuo sonoro que aloca a africanidade no seio da identidade local, sendo prontamente identificado pelos nativos como um alicerce de sua composição cultural e que aparece diluída

¹⁶⁹ Divindades da mitologia *banto*, cultuadas no candomblé de nação Angola/Congo no Brasil, equivalentes aos *orixás* Iorubás.

entre as triagens musicais e culturais operadas pelo *axé music* e pelo *corpus* simbólico que representa.

3.5 CARAÍBA¹⁷⁰ SOTEROPOLITANA

Aos efeitos de compreender mais uma dobra cultural deste *supergênero*, convém estudar o lugar dos *gêneros musicais* de origem caribenha na configuração desta pesquisa. Demarco aqui dois momentos desta incorporação no domínio acústico soteropolitano e, depois, do *axé music*, a título de demonstrar como as sociabilidades advindas destas *musicalidades* se amalgamaram e se reconfiguraram à identidade local. O primeiro, marcado pelo *bolero*, pela *rumba* e pelo *merengue*, se estende entre os anos 1940 e 1960. O segundo, incorre sobre o *reggae*, a *lambada* e o *arrocha*, corresponde ao intervalo que vem dos anos 1970 aos nossos dias. Tais reflexões, entretanto, aparecem sumariamente orientadas ao propósito aqui desejado, mas dizem respeito a um leque maior de pesquisas sobre as práticas musicais em Salvador a partir dos anos 1940.

Dois problemas posicionam-se para o estudo da música caribenha no contexto histórico da *música popular* local. O primeiro é a própria carência de seu interesse e percepção pelos cientistas locais no período em que se tornaram mais presentes na cidade. O outro é a hierarquização que, no âmbito da diversidade e riqueza que caracteriza a criação musical soteropolitana, cristalizou-se desde o final dos anos 1950, com a afirmação da sublimidade de alguns destes *gêneros* a detratação de outros. Perdido num hiato da memória, espécie de entrelugar entre os reluzidos anos 1930 e a mítica década de 1960, os anos 1950 passaram a ser, no imaginário popular do Brasil como todo, sinônimo de música de baixa qualidade e mal gosto, representado por *boleros* exagerados, *sambas* padronizados e trilha sonora de festas paroquiais. Somente numa perspectiva de abertura à diversidade e a relativização da disposição dos diferentes *gêneros musicais* em escala de valor é possível compreender não somente a presença da música caribenha em Salvador, como seu significado na própria cena de mundialização dos processos de criação musical e sua adequação no *hall* de *musicalidades* absorvíveis do *axé music*.

Tomemos o *bolero*, o primeiro destes *gêneros musicais* a “acusmar” na cidade. O mais provável é que seu nascimento tenha se dado em Cuba. Entretanto, é como música romântica mexicana que se populariza em todo o continente americano e em alguns países da Europa. O primeiro nome destacado do *bolero* a se apresentar no Brasil é o mexicano Augustín Lara [1900-1970], seguido de Pedro Infante [1917-1957] e Jorge Negrete [1911-1953], também

¹⁷⁰ Etnia indígena Caribe/Kalinago, que deu nome ao Mar do Caribe.

mexicanos¹⁷¹. A partir de então, houve uma notável apropriação dos parâmetros sintáticos e timbrísticos e estéticos desta música na expressividade brasileira como um todo.

Desde os anos 1980, tem havido um interesse crescente, por parte de pesquisadores da grande área da música em estudar processos regionais de criação, circulação e consumo. Podemos destacar que estes estudos estabeleceram correspondências e trocas entre os âmbitos local, regional, nacional e mundial de abrangência da trajetória desta *musicalidade*.

Francesc d'Asís Xavier Cugat Mingall de Bru i Deulofe nasceu na Catalunha em 1900, criou-se em Havana, vindo a tornar-se um dos pioneiros no processo de popularização da música latina nos Estados Unidos, onde era conhecido como o “Rei da *Rumba*”. Faleceu em 1990, na Califórnia, esse contemporâneo de Carmem Miranda que, como a “pequena notável”, soube transpor fronteiras nacionais e criar vínculos que ainda hoje se desdobram e atualizam. O estudo comparado de perfis como o de Xavier Cugat, pode afirmar que a música caribenha é viajante por nascença e destino. A própria geografia do Caribe, balizada pela costa atlântica da América Central e do Norte da América do Sul, como também pela insularidade de pequenos países, remetendo, na esteira do pensamento de Paul Gilroy, à um contexto cultural atlântico diante da proeminência do Caribe na unidade geopolítica naquilo que chama de *Black Atlantic*. Do ponto de vista da forma, a percepção e reconhecimento da síncope¹⁷², clássica categoria analítica para compreensão e análise do *samba*, do *tango*, da *rumba* e da *salsa*, como de forma geral para os padrões musicológicos “assimétricos”, podem nos conduzir o olhar para os hibridismos culturais que caracterizam a criação musical em termos regionais, nacionais e continentais. Gary Stewart (2000), estudou a formação da *rumba congoleza* como *gênero musical* mais influente do Congo Francês. Tal gênero mantém relação inequívoca com sua matriz caribenha; foram os marinheiros norte-americanos que difundiram esta última nos portos da África Ocidental e Central, durante e logo após a Segunda Guerra Mundial.

O período em que o *bolero*, a *rumba* e o *merengue* se estabelecem em Salvador aponta para o recorte cronológico deste primeiro painel, tomando o segundo quadrante do século XX. Como *trânsito*¹⁷³, tomemos o ambiente musical construído em torno das casas noturnas de

¹⁷¹ Rodrigo Faour (2006) propõe como baliza cronológica do estouro do bolero o filme Santa: o destino de uma pecadora [1945]. Seu tema, um bolero de Augustin Lara, foi lançado com grande sucesso por Orlando Silva em 1947, numa versão de Geber Moreira chamada “Pecadora”.

¹⁷² Sandroni (2012) e Oliveira Pinto (2001b), baseados em Arom e Kubik (1985; 1979) entendem que a síncope, tornou-se termo nativo-ocidental através do discurso de estudiosos da música brasileira, como Mário de Andrade, sendo adotado pelos ouvintes, críticos, leigos e músicos, tanto os que não dominam a escrita quanto os que conhecem esta “tradição” onde o termo de originou.

¹⁷³ A *fragmentação* e o *trânsito* se dão tanto em continentes sociais mais amplos como dentro do próprio *campo da música popular* local, onde não há uma só posição identitária ou profissional — tanto menos uma só *concepção musical* — mas várias, postas em jogo no fenômeno de negociação da realidade (VELHO, 1999a).

diversas magnitudes instaladas no Centro Histórico de Salvador, sendo as mais notáveis o Monte Carlo, o Tabaris e o Rumbadance. A música, associada quase sempre à dança, tomava todas as ruas e becos da área, inclusive as inúmeras casas de meretrício. Importa, aqui, uma distinção: algumas dessas casas atendiam clientela mais distinta, enquanto outras se destinavam a uma freguesia remediada, havendo também aquelas que recebiam os clientes mais pobres¹⁷⁴.

A participação deste ambiente na incorporação de alguns *gêneros musicais* se manifestava inclusive nos denominadores comuns dessa tipologia de ambientes. Até os anos 1940, as casas de dança mais bem estabelecidas eram chamadas de *cabarets*, por influência francesa. Depois da II Guerra, passaram então a ser chamados *dancings*, nome tomado de empréstimo aos estadunidenses. Quanto às casas mais pobres, eram simplesmente chamadas *brega*. Nos bairros do Maciel, no São Miguel, no Julião, na Misericórdia, nas casas do baixo meretrício – o *brega*, variação de música caribenha mais praticada era o *merengue*, assemelha-se à *lambada* e ao *arrocha* de nossos dias.

O ocorrido com o *merengue* se deu semelhantemente ao que ocorreu com o *maxixe* no início do século XX, e que foi amplamente estudado no caso do Rio de Janeiro (EFEGÊ, 1974). Nessas casas, o repertório era reproduzido em aparelhos antigos, normalmente de segunda ou terceira mão. Chamava-se *radiola* a uma espécie de estante provida de discos, aos quais se tinha acesso pela ficha. Era sinal de distinção oferecer uma ficha a um cliente – ou possível cliente – para que pudesse escolher uma página musical. Sucessos que podiam provir de Cuba, dos Estados Unidos, da Espanha ou da Itália, tanto quanto do Rio de Janeiro. Estas radiolas encontravam-se à entrada de muitos bares que podiam funcionar – ou não – como bordéis. Nas casas de clientela de classe média, o *jazz*, o *samba rasgado*, a *rumba*, o *bolero*, o *mambo* e o *cha-cha-cha* levavam notas sobre a presença da música caribenha em vantagem com relação ao *choro*, ao *baião* e ao *samba de roda*. Os nomes *salsa* e *rumba* eram pronunciados com uma certa conotação de sofisticação; *merengue*, por sua vez, era dito de forma comicizante ou mesmo como derrisão, conotando aquele *baixo corporal* bakhtiniano (BAKHTIN, 1970).

Parece-me que a referência mais inequívoca deste processo é a massificação do seu apogeu na Broadway, em Nova Iorque, durante a II Guerra Mundial. Desta forma, as referências de música norte-americana passavam a ser, em Salvador, tanto o *jazz*¹⁷⁵ quanto os

¹⁷⁴ Esta configuração sociomusical encontra-se retratada em alguns romances de Jorge Amado, como *Capitães de Areia*, *Pastores da Noite* e *Tenda dos Milagres*.

¹⁷⁵ . Note-se que o termo estadunidense *jazz* foi aliterado para o termo que se popularizou na Bahia –jaze – muitas vezes com a mesma grafia de *jazz*, como o denominador comum de uma pequena banda com instrumentos correspondentes a uma orquestra de *jazz*: teclados, contrabaixo, guitarra e bateria. Para este interessante *campo* da música soteropolitana dos anos 50, ver Silva (2014).

gêneros musicais caribenhos. Some-se então, que foi através dos circuitos norte-americanos de produção e divulgação, que a música latina – quase sempre cubana ou mexicana – passou a ser divulgada e expressa em Salvador.

O sucesso na Broadway de grandes orquestras cubanas continuou através da espraiação desses gêneros para a América do Sul. Os artistas caribenhos desse período mais lembrados pelos informantes desta pesquisa são Perez Prado [1916-1989], Don Pablo de Habana e a orquestra Românticos de Cuba. Note-se que El Cubanito fez sucesso com um *mambo* que se referia do candomblé, associando as “forças primitivas da natureza” a *Xangô* e *Yemanjá*. É também de El Cubanito o *mambo* Babalu, que alcançaria grande sucesso, no Brasil, em 1958, na voz de Ângela Maria. Com a diáspora de artistas ocasionada pela Revolução Cubana, o sucesso dos *gêneros musicais* caribenhos se intensificou nos circuitos internacionais; grandes orquestras latinas foram para os Estados Unidos e daí se irradiaram mundo afora. Diversas orquestras norte-americanas passaram a assimilar elementos acústicos “latinos”, sobretudo cubanos. Tais orquestras, antes, tinham pouco destaque para a percussão, alinhada ao *shuffle* e outros quaternários. Os instrumentos que ganharam mais destaque, então, foram a *tumbadora*, réplica sofisticada dos atabaques da *santería* cubana ou do candomblé baiano, ou seja, o set percussivo constituía-se agora pelo *rum*, *rumpi*, *lé*, e o *bongô*. A simples presença da *tumbadora* ou do *bongô*, associada ou não à presença da bateria, já por si conferia ao *ensemble* um toque caribenho. Bastava botar uma *conga*, já era meio mexicano, meio cubano:

“[...] as coisas tinham o jeito de onde vinham... uma coisa é uma bateria, um surdo... outra coisa é uma conga... para dar aquele toque mais de salsa, no meio da música tinha um destaque para um sopro – podia se o sax, o pistom, o trombone – e para a conga também [...]”

Por sua vez, as músicas latinas, sempre com riquíssima orquestração, impregnavam-se dos recursos harmônicos do jazz e soavam por toda parte. Todos estes processos de *fricção de musicalidades* incluíam o Centro Histórico de Salvador como cenário. O Corpo de Fuzileiros Navais dos EUA mantinha uma banda em forma de orquestra que percorria o atlântico sul. Sua apresentação em Salvador se deu em 1961. Os músicos locais de então reconheciam, aí, uma mistura da sonoridade estadunidense tradicional com os *toques* de latinidade.

O segundo momento referido caracteriza-se pela audição do *reggae*, da *lambada* e do *arrocha*. O universo musical *afro* é um vigoroso vetor cultural que vicejou em Salvador a partir dos anos 1970, conforme procurei descrever no capítulo 2. É imperioso compreender suas dinâmicas situando-a no clima vivido na cidade a partir da segunda metade dos anos 1960.

Salvador se modernizava socioeconomicamente e o impacto da informação sobre música, modas, política e outros itens, se difundindo de forma rápida, ampla e múltipla, não mais apenas pelo mar, como também por outros tipos de onda ou frequência, como cinema, rádio e da discografia.

A disponibilização de tecnologias como o gravador portátil constituiu novidade notável. Podia-se facilmente capturar um registro sonoro e manipulá-lo em outro tempo e lugar; enfim, um pequeno gravador magnético podia se converter em laboratório musical. Circulavam de forma ostensiva notícias da cena política africana, grupos musicais e movimentos políticos negros norte-americanos e, como nos importa aqui, da cultura *rastafari*, que aqui chegava clandestinamente na forma do *reggae* e *ska*. Este vetor *afro* pode ser compreendido, então, como um movimento de reconfiguração estética e política da *afrodescendência*. Aqui, a Jamaica torna-se uma referência geofantástica de dor e pobreza, autoestima e realeza. Assim como Hailé Selassié era o Imperador da Etiópia e foi recebido como o Rastafari em Kingston, Bob Marley torna-se o bastião de milhares de jovens e adolescentes negros de bairros populares de Salvador, no que era acompanhado a certa distância por outros regueiros como Jimmy Cliff e Peter Tosh.

A cultura *reggae* tem importância fundamental tanto na invenção do *bloco afro* como no estabelecimento e legitimação de uma estética moderna da Negritude. Favoreceu e estimulou uma conexão existencial com outras ilhas do Caribe além de Cuba, dando origem, na cidade, grupos como os “Amantes do *Reggae*”, nas imediações da Avenida Barros Reis, e o “Puxada Axé”, no bairro da Federação. Era a *audição de mundo* da Jamaica chegando, através da indústria fonográfica norte-americana, como complemento e contraponto aos legados sintáticos da *rumba*, da *salsa*, do *merengue*; seu maior advento, era o caráter teleológico e contestatário do *reggae* com que vieram a se identificar inúmeras e ansiosas legiões de jovens e adolescentes negros em Salvador.

Esta onda de difusão de música originária do Caribe, desta vez marcada pelos valores associados à Negritude, obteve considerável rebatimento no meio intelectual e/ou da militância de afirmação étnica tanto quanto o bairro da Liberdade, onde se formou em 1974 o primeiro grupo oficialmente denominação *bloco afro* – o Ilê Aiyê –, e outros bairros como o Tororó, o Garcia e os Engenheiros Velhos de Brotas e da Federação, o Centro Histórico não ficou imune a estas novidades.

O Grupo Cultural Olodum nasceu no Maciel-Pelourinho em 1979, quando quase toda a área se encontrava consideravelmente degradada e não era identificada como ícone turístico; recebia visitantes e um modesto número de turistas, o que é diferente. Dissidência do Olodum,

o Muzenza nasceria em 1981, especializando-se desde o início como relicário da cultura *reggae*, num culto fervoroso à figura de Bob Marley.

Dois estabelecimentos dinamizaram especialmente a cultura *rastafari* no Pelourinho: o Bar do *Reggae*, na rua João de Deus, e o Cravo Rastafari, na Gregório de Matos. Eram referências da audição do *reggae*, do culto a seus grandes artistas e profetas e de diversos outros elementos, como uma *técnica* específica de andar (MAUSS, 1950), de trajar-se, de cumprimentar-se e de trazer os cabelos em *dread locks* – tudo ainda amplamente observável na região central da cidade. A aglomeração dentro e diante desses bares é até hoje uma espécie de ecumenismo étnico, aural e religioso, catalisado pelo consumo de generosas doses de *cravinho*¹⁷⁶ e maconha.

No início dos anos 1980, a *lambada* tornou-se um estrondoso sucesso em Salvador, sendo o *gênero musical* mais ouvido nas barracas do Carnaval e de praia. As coletâneas “*Lambadas Internacionais*” eram quase obrigatórias em todo tipo de festa local, e arremeda uma calcificação caribenha em Salvador. A *lambada* aparece como um acusma do *merengue*. O *baixo corporal* não era mais reprovado; era considerado benevolente e aceitavelmente lascivo. Através desta presença, tinha início a penetração do repertório caribenho também através de Belém do Pará (PA) e de Fortaleza (CE), cujos produtores culturais se organizavam para fazer das capitais a porta de entrada da música caribenha no Brasil. O paraense Carlos Santos, a partir de 1979, e o cearense Beto Barbosa, anos depois, se consagrariam como carreiras solo através deste gênero.

Quem elaborou os cruzamentos das *musicalidades* do *reggae* e da *salsa* foi o cantor e compositor Gerônimo, morador do bairro da Saúde e participante ativo do *campo* cultural do Centro Histórico. Tendo bricolado uma aproximação sintática entre o *ijexá* e a *salsa*, já presente nos seus primeiros discos, sua música ganha repercussão 1986 com a *salsa* “Jubiabá”¹⁷⁷ e a novidade de “Eu sou Negão”¹⁷⁸, espécie de ópera carnavalesca que articula as sintaxes do *reggae* e do *samba* e problematizava politicamente o embate entre os *trios elétricos* e *blocos afro* na cena da rua.

Aqui, nota-se claramente a hibridização destes *gêneros musicais* e a sintaxe do *samba-reggae* (fusão/*fricção* entre o *reggae* e *samba*) consolida-se e passa a ser utilizada por outras

¹⁷⁶ Bebida alcoólica tipicamente baiana que segue tendência largamente difundida no norte e nordeste do país caracterizando-se pelo preparo de infusão à cachaça.

¹⁷⁷ https://www.youtube.com/watch?v=6NsTbn_Wmok

¹⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ZFxQANVem4w>

bandas que não aquelas dos *blocos afro* uniformizando uma *timeline* característica a partir daqui, sob a seguinte configuração:



Figura 11: Sintaxe do *Reggae*



Figura 12: Sintaxe do *Samba-Reggae*

Neste período, a cinestesia coreográfica combinando o *ijexá*, a *lambada* e a sintaxe do *bloco afro* alcançam seu apogeu e este conjunto performático torna-se a referência principal para o público leigo, (ou alienígena), de demarcação do “início” do *axé music*, localizando-se mercadologicamente precisamente aqui, amalgamando o novo *gênero musical* (essencialmente soteropolitano) *samba reggae*, coreografia e carnaval. Este gênero terá tratamento específico na próxima seção.

De singular importância foi também a participação de Luiz Caldas, a partir do mesmo ano, com o *gênero musical* que, friccionando suas *musicalidades* com estes que venho discriminando no presente capítulo, passa a ser chamado, dentro de uma eminente indústria carnavalesca na cidade, de *axé music*. Seu primeiro disco, “Magia”¹⁷⁹, traz variações de *salsa*, *ijexá*, e *pop* - com texturas ecléticas e instrumental *high-tech*.

[...] *faraó*¹⁸⁰ foi a música que mais fez sucesso em Salvador... a gente ouvia no ônibus, no intervalo das aulas, no ponto de ônibus lá na Caixa D’água... também tocava *Araketu*, do Ilê.... tinha um cara lá que dizia que o *faraó* não tinha nada a ver com negão. Mas tinha. Foi com essa música que o pessoal ficou sabendo que *faraó* tinha a ver com negão[...]

O período de máximo esplendor do *afro* configurou, então, uma identificação estética, temática e arquitetônica entre o Centro Histórico e o componente criativo, musical, negro e pobre de Salvador, e consolidou a “porção acústica” do que se chamou de *axé*, em referência às saudações nos terreiros e o *continuum* acústico cultural com a África- mãe e África-

¹⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=KUFdyGuEWBI&t=2s>

¹⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=nOWioy8qS04>

caribenha. Em contrapartida, foi um elemento definidor para que o núcleo originário da cidade viesse a se reconfigurar em função do turismo industrialmente organizado, sendo que para isto concorreram também diversas estratégias governamentais na forma de projetos e outros tipos de apoio.

Este *projeto*, qual não faltam agudas contradições, encontra-se ainda em desdobramento. Através sobretudo dos artistas e lideranças culturais do Centro Histórico, a cidade se conectou ativamente ao circuito mundial de produção e consumo de música, inscrevendo-se na vertiginosa dinâmica própria da cultura pop, marcada pela permanente excitação das demandas de mercado, pelo risco da súbita obsolescência e pela aceleração das trocas entre matrizes estéticas de origens as mais distintas e da *music* global.

Até os dias de hoje, na “Cantina da Lua” o Centro Histórico conta com shows de *salsa* como artigo musical refinado; apontando para iniciativas mais conhecidas do grande público, note-se a trajetória bem sucedida de Gerônimo. O compositor apresenta-se sem apoio governamental ou privado, toda última terça feira do mês, na escadaria do Passo. Pode-se afirmar que, além dos ensaios do Olodum e dos Filhos de Gandhi, é o acontecimento musical que mais tempo dura em cartaz no Pelourinho, agregando semanalmente centenas de nativos e turistas.

O *reggae* se redefine e atualiza constantemente para continuar figurando para seus próprios seguidores como o *gênero musical* que se opõe à “Babilônia”. A “Praça do *Reggae*”, no Pelourinho reformado, chegou a congregar um número considerável de *rastas* de todas as idades. Os mais ortodoxos cultivavam, desde a inauguração da praça, a saudade dos antigos bares em que se reuniam num culto apaixonado a Bob Marley, enquanto a própria situação dos casarões em ruínas emoldura a mística do grande profeta.

A “revitalização” do Pelourinho, contudo, alcançou implacavelmente a comunidade *rastafari*. A praça para onde foram removidos esses redutos é separada do Largo do Pelourinho por uma grade provida de um anteparo metálico, isolando visualmente, inclusive os recintos. Com efeito, diversos *rastas* passaram a procurar e inventar emanções da Jamaica em outros lugares, como Fazenda Grande e Periperi. O criador do antigo Bar do *Reggae* reconfigurou o seu estabelecimento na rua das Laranjeiras, onde exhibe vídeos de Marley e outros ligados à sua cultura etnomusical. Entretanto, há limites nesta reimplantação. Para alguns, a associação do *reggae* com as bandas originárias da classe média, como Mosiah, Diamba, Adão Negro e outras de sucesso, comprometeram a identificação entre Pelourinho, rastafarianismo e Jamaica.

Bem próximo dali, resistem os últimos redutos da pobreza crônica do Centro Histórico, a Rocinha do Pelô e as ruas que se estendem nas imediações da rua 28 de Setembro. A Rocinha

conseguiu segurar a mística do *reggae*, atraindo durante vários anos turistas de São Paulo e Porto Alegre, Roma e Munique. Seus bares *rasta* estão sendo fechados, com a alegação de que distribuem drogas. A 28 [rua 28 de setembro], como é chamado o trecho próximo da Casa dos Sete Candeeiros, liga a Baixa dos Sapateiros ao Terreiro de Jesus e ainda não foi alcançada pela reforma. É como o Maciel vinte anos atrás: o mundo do *brega*.

A música aí ouvida é o *forró eletrônico*, o *pagode baiano*, o *rap*, a Banda Calypso e os diversos grupos de *arrocha*. A Banda Calypso e a cantora Gabi Amarantos são hoje o Caribe ali, como o *merengue* dos anos pós-guerra. Os conjuntos de *arrocha* dividem o filão do *brega* aberto por Laírtton e Seus Teclados e pela banda Asas Livres, hoje percorrido por Silvano Salles, Márcio Moreno e Nara Costa, dentre muitos outros. O *arrocha* situa-se hoje no *campo* cultural do Pelourinho como, em outros tempos, a *lambada*, o *merengue* e o *fricote*.

Pode-se perceber semelhanças com a *musicalidade* de Carlos Santos¹⁸¹ e Luiz Caldas, nos anos 1980. As prostitutas tomaram de volta a Praça da Sé, desdenhada pelos próprios soteropolitanos e pelos turistas depois de anos de restauração do Centro Histórico. Entre os bancos de granito da praça, no sítio em que fazem o *trottoir*, bem próximo a uma fonte luminosa cujas emanções sonoras vão do *samba* romântico à bossa nova, da ópera aos instrumentais norte-americanos, circulam os maiores transportadores da música *brega* e romântica do Centro Histórico: os carrinhos que vendem café, cigarro outros aviamentos.

Em alguma medida, pode-se dizer que um *domínio acústico* globalizado e super-atlântico, com toda a sua narrativa identitária encampa o Centro Histórico de Salvador. Foi daí que partiu o tensionamento mais radical entre pobreza e riqueza no repertório musical de Salvador, nos hinos dos blocos *afro*. Foi a ânsia de seus compositores e intérpretes que, mais que outros vetores, colocou o *axé music* nas ondas do *campo* da música *pop* mundial, situando-a no limiar das redes do *world music*, inclusive às margens com a música de origem caribenha.

¹⁸¹ <https://shre.ink/DCdj>

3.6 O COROLÁRIO

Conforme busquei panoramicamente demonstrar do capítulo 2, as primeiras décadas do período colonial no Brasil são marcadas pela presença de povos “originários” e pela chegada de outros, ocasionando o contato entre diferentes etnias e culturas. Segundo Araújo (1999), a presença indígena no Brasil colonial foi marcante, pra além da narrativa histórica, pois, dada a superioridade numérica destes, os patrícios tiveram de aprender a língua dos *tupinambás*, incorrendo ali, uma situação de bilinguismo. A chegada dos portugueses, o processo de colonização e exploração territorial proporcionou o tráfico de povos africanos, afirmando a relação de escravismo e de contato com línguas africanas no Brasil. Os africanos, oficialmente

desde 1549 (data que coincide com a oficialização do tráfico negreiro), atuam como “base da formação da comunidade soteropolitana” (Op.cit.).

Este processo de colonização trouxe povos de diferentes regiões africanas, pertencentes a diferentes culturas. A presença de povos africanos na Bahia é decisiva na construção de aspectos linguísticos e culturais, onde são perceptíveis a influência da religião de origem africana, o candomblé, e o uso de termos africanos, em sua maioria, *banto* e *iorubá* nos rituais religiosos e nos *gêneros musicais*. Os africanos tem, inclusive uma forte responsabilidade na formação do “português baiano” (ARAÚJO,2009):

“Assim, ao contrário do que ocorreu com a população autóctone, os africanos e *afrodescendentes* estiveram na base da pirâmide populacional brasileira, entre os séculos XVII e XIX, de modo que a maneira como eles falavam contribuiu bastante para dar uma feição brasileira à língua portuguesa” (p.45).

Em 1988, a mídia nacional anunciava que em Salvador os *blocos afro* haviam “criado” o *samba-reggae*, transformando a música em bandeira política com força suficiente para barganhar cidadania para o negro baiano e chamando atenção para a vitalidade da cultura negra na Bahia com um todo. Como um *gênero musical* criado por blocos *afro-carnavalescos*, caracteriza-se essencialmente pela apologia ao negro e pela mescla de sintaxes sagradas (*toques* de candomblé) e profanos, resultando em um inter cruzamento ideológico entre Bahia, EUA e Jamaica. Deste modo, o *samba-reggae* resulta de várias *musicalidades* oferecendo ao *domínio acústico/não-verbal* do *axé music* uma ampla diversidade de conjunções rítmicas, além da dimensão política do movimento *afro-baiano*.

Note-se que para além das recriações estéticas que deram origem ao *samba* popular urbano, elemento chave do *samba-reggae*, a segunda pista são as referências internacionais, que vem dos Estados Unidos, da África e da Jamaica e se somam às formulações acústicas produzidas em Salvador. Esse processo, que está na base da concepção do *gênero musical* e, de forma *pan-africana*, representa a própria conformação de uma “negritude soteropolitana”, que se desenhou em meados dos anos 1970 e decorre à década de 1980.

O movimento de negritude origina-se na “tomada de consciência do negro”, observável nos vários países que abrigaram a diáspora africana. Focalizar o panorama internacional do movimento de negritude é fundamental para compreender o sentido e os trunfos desta *musicalidade* baiana, que vai ser alimentada por múltiplas referências.

O *samba*, de raiz africana, foi trazido de volta à música e mesclado ao *reggae* latino e aos instrumentos musicais utilizados nos rituais de candomblé – instrumentos estes de origem africana, considerados objetos sagrados, como o agogô e o atabaque, pois são utilizados nos terreiros para convocar os *orixás*. O candomblé oferece ao *samba-reggae*, além dos instrumentos musicais, o caráter de negritude e a preocupação com as raízes negras.

Este *gênero musical* tem como precursores os *blocos afro* Ilê Aiyê e Malê Debalê, que são agremiações de dimensão política, já que fazem parte de movimentos negros. Guerreiro (2006) afirma que um dos fatores categorizantes do *campo* do *samba-reggae* é a influência da música jamaicana. Bob Marley se transforma num ícone da música negra, num símbolo da luta pelo antirracismo, ao representar o movimento étnico-político-religioso conhecido como rastafarianismo. Esse movimento embarca na cultura local de tal modo que pessoas negras passam a usar dreadlocks no cabelo, encontrando no *reggae* uma nova estética, uma forma de afirmação negra. O posicionamento político contido nas músicas e na estética de Bob Marley, ou na que lhe representa, faz a causa negra tornar-se internacional.

Outra referência internacional é a música dos Estados Unidos, que influencia o movimento de afirmação negra. A música de James Brown, Jimi Hendrix e o grupo Jackson Five, criam um novo estilo e um novo modelo de imagem, estimulando a valorização da estética e da cultura negra, por meio do estilo *black power*. Os jovens brasileiros se apropriaram deste estilo, formando a geração *black power*, que passa a fazer parte da estética negra de Salvador, na década de 70.

A maior população negromestiça do país reinterpreta os pilares do movimento e faz a passagem do *black* ao *afro* e do *soul* ao *ijexá*. As informações musicais que chegavam a Salvador, a partir dos discos e das imagens de artistas negros norteamericanos, influenciaram o comportamento dos negros baianos. Guerreiro (2006) cita a África como um dos elementos influenciadores na composição do *samba-reggae*, pois o processo de luta pelo reconhecimento e revalorização das raízes negras impulsionou um retorno à África-mãe e a unificação de povos negros. É deste cenário histórico apresentado que emerge o *samba-reggae*.

O *samba-reggae* tem, pois, como componente fundamental o movimento de negritude, onde formulou-se um discurso de caráter afirmativo capaz de dar à música baiana um caráter político-ideológico. O que estava em jogo naquele momento era a articulação de um discurso afirmativo, a luta por um melhor posicionamento dos negros na sociedade americana (que emergiu sob os slogans de *black power*, *black is beautiful*, entre outros) não passou despercebida aos membros dos *blocos afro*.

Os *blocos afro* encontram uma fundamentação política ao investir em pesquisas acerca dos povos e países africanos como meio de mobilizar a comunidade *afro*-baiana, além de investir em eventos culturais, como concursos de beleza negra para representar seus blocos carnavalescos. A estética *afro*-baiana representada pelos blocos está pautada no hibridismo cultural que caracteriza o *samba-reggae*: uma mistura de cores da Jamaica com vários tipos de cabelo, a saber, black power e dreads, em referência a ídolos da música negra.

Outra forma de identificação negra, além da estética visual, é a valorização e uso dos elementos do candomblé como, por exemplo, os instrumentos musicais, marcando, deste modo, a relação do *gênero musical* em questão com o sagrado, umbigo social de Salvador: a percussão, tocada nos atabaques dos terreiros, é a base da *musicalidade* dos blocos. Além dos ritmos, o recurso vocal também encontra paralelos nos rituais sagrados. A técnica responsorial utilizada nos cultos do candomblé, que consiste em uma pergunta puxada pelo solista e respondida pelo coro e/ou pelos atabaques foi apropriada pela produção musical dos *blocos afro* e inspirou a estrutura de várias canções, onde a voz do cantor/cantora aparece antes do som dos tambores (repiques, taróis, surdos), servindo para puxar bateria. Os aportes lexicais africanos utilizados nas letras das músicas são fatores importantes na construção das mensagens de africanidade, posto que remetem a raízes africanas.

Guerreiro (2005) ao discutir expressão corporal, afirma que a dança *afro* é uma reinvenção da dança dos *orixás*. Realizada a partir de movimentos rasteiros, ela também é expressão de culto aos *orixás*. Os relatos históricos que se reportam ao fim do século XIX e início do século XX apontam a música como parte integrante do cotidiano dos negros e a presença do candomblé observável no dia-a-dia, nos cantos (onde ofereciam seus serviços), nas lojas (onde habitavam coletivamente), ou nos terreiros (onde cultuavam os seus deuses). Além de atividades religiosas, ligadas ao candomblé, os negros elaboravam ainda uma série de divertimentos que também envolvia estas artes.

Além dos instrumentos musicais característicos do candomblé, a música *afro*-baiana passou a incorporar instrumentos eletrônicos, como estratégia para ganhar mais espaço na mídia. Acomodando novos timbres o *samba-reggae* se renova esteticamente aderindo à mescla das sonoridades dos instrumentos percussivos e harmônicos, o que implicou uma redução do número de tambores da bateria. A intensidade do som dos tambores abafa naturalmente a sonoridade dos instrumentos harmônicos utilizados pelo *samba-reggae*, como a guitarra, o baixo, o teclado, o sax. Capturar os diferentes instrumentos através de equipamento eletrônico é, na verdade, a única maneira de conciliar universos sonoros tão distintos. Essa renovação estética, a qual a autora se refere, proporcionou a grupos como Olodum e Ara Ketu, uma maior

repercussão nacional, porém, outros grupos, como o Ilê Aiyê, Male Debalê, são mais conservadores e não se filiaram a essa renovação.

O *samba-reggae* tornou-se um dos *gêneros musicais* mais difundidos no Brasil, ganhando notoriedade na década de 1990, com as cantoras Margareth Menezes e Daniela Mercury, com as composições de Carlinhos Brow, Gerônimo (que se considera pioneiro), Jorge Zarath, entre outros. As músicas de *samba-reggae* apresentam em seu repertório um vasto vocabulário de origem africana relacionado, em sua maioria, ao candomblé, o que reitera o vínculo do *samba reggae* com o sagrado.

Para Guerreiro (2000), o *bloco afro* Olodum passou por um processo de renovação no início da década de 80, transformando-se em grupo cultural que realiza projetos sociais para a comunidade carente e cria músicas com contornos de movimento social. Quanto mais se impregnava de um discurso antirracista acadêmico, mais se constituía enquanto uma intelectualidade orgânica, de grande peso no movimento baiano, dedicada a uma pesquisa histórico-antropológica que visa o resgate da ancestralidade negra culta, apontando dessa maneira para uma “África científica”.

Obedecendo a essa estética, o Olodum é um grupo de música *afro-brasileira* que faz transparecer, em suas letras, a preocupação com questões relativas ao negro; o seu enredo tem um tom político, social e suas composições despertam o interesse pela cultura *afro-brasileira*. O título da canção, Salvador não inerte, já propõe este movimento de conscientização e de valorização de aspectos que envolvem a causa negra, como, por exemplo, a religiosidade e a valorização das línguas africanas, que inclusive é percebido na denominação do grupo, haja vista que o termo Olodum, redução de *Olodumaré*, significa ‘Deus dos Deuses’, a maior de todas as divindades. A letra dessa música aborda a chegada do Bloco Olodum, propõe este movimento de reunião de povos *afro*, do povo *nagô*, para louvar o herói do povo *iorubá*, o orixá *Xangô*, nomeado aqui como *aganjú*, cujo *alujá*, toque cerimonial, é especial.

A compreensão destes aspectos da cultura soteropolitana perpassa pelo conhecimento de determinados traços culturais de raízes africanas. No que toca o *domínio acústico/não-verbal* local, a referência de etnias africanas que povoaram Salvador torna-se um referencial simbólico indispensável no repositório mnemônico nativo. Deste modo, seria possível ler as letras e apontar sua relação com o *afro* linguístico e o *afro* religioso. As sintaxes musicais daí decorrentes apresentam matrizes de origem diversificada: *banto*, *iorubá* e em poucos casos *fon*, porém a grande incidência de origem *nagô*. Considerando que a fixação de escravos falantes de *iorubá* em Salvador é mais recente que a de povos *bantos*, aponto que as nações de

candomblé mais representadas nas composições deste *gênero musical* são as *nagô-ketu*, haja vista que a maior incidência de termos é de origem *iorubá*.

Faz-se imprescindível afirmar a relação que a música, enquanto expressão cultural, estabelece com o religioso. Indico que as composições se relacionam ao *domínio acústico não-verbal* do “sagrado”, ao reverenciar signos e toques referentes a divindades *afro* religiosas, reiterando a sua função político social, posto que através da sintaxe e dos instrumentos musicais (timbres), o *samba reggae* estabelece uma conexão com um universo simbólico específico, o afirmando-se como âncora política *afro-baiana*.

3.7 UM ABRAÇO RECÔNCAVO

É fora de dúvida que o *samba* tem sido tema importante para os estudiosos da *música popular* brasileira, *gênero musical* cujos protagonistas históricos envolve principalmente negros e mestiços, muitas vezes perseguidos pela polícia e vistos pela elite como o lado vergonhoso da na sociedade brasileira. Desde a década de 1920, nas cidades localizadas no Recôncavo Baiano, o *samba* vem sendo extensivamente estudados pela musicologia brasileira e internacional, muitos de seus intérpretes ganhando espaço e projeção junto às classes dominantes e movendo uma abertura as atividades profissionais destes nos meios de comunicação de massa que surgiam no primeiro quadrante do XX: o disco e o rádio.

Tal fato é reflexo de um contexto cultural e acústico mais amplo. Um rápido exame na história da música da Europa, *totalidade* cultural que serviu de centro irradiador de modelos estéticos para o mundo ocidental, mostra que, no a partir do XIX, a percussão expande seu espaço nas obras de compositores brasileiros de concerto, especialmente os ligados aos movimentos nacionalistas e prossegue no XX quando o *gênero musical* passa a sintetizar elementos combinatórios primordiais nesta caracterização sonora.

A investigação de sua procedência levou os estudiosos às danças negras dos povos de língua *bantu* do Congo e Angola, e há referência desde o século XVIII, à uma “matriz” africana designada, genericamente, no Brasil e em Portugal, *batuque* - do verbo bater, remetendo, portanto, aos conjuntos de percussão - que teria, por sua vez, dado origem a gêneros musicais diferentes, sendo, um deles, o *samba*.

Dada a centralidade que o *gênero* tomou no discurso teleológico da composição identitária brasileira, até recentemente - para alguns retardatários é, ainda, preocupação atual -, pesquisadores da cultura popular consideraram os processos de *hibridização* musical como perigosos e vislumbravam, apocalipticamente, sua possível extinção. Ocorre que, apesar da importância e atualidade do *samba* durante todo o século XX, tal enfoque tem marcado a maioria dos textos sobre o assunto.

Embora os a maioria dos estudiosos reconheçam como inevitável o *samba* fundir-se com outros *gêneros musicais* contemporâneos seus - *samba/canção*, *samba/choro*, *samba/bolero*, *samba/bossa-nova* -, estabelece-se, no meio musicológico brasileiro, uma preocupação com a sua “descaracterização” a partir dos caminhos que toma. Entretanto, não podemos esquecer que ele é, também, o resultado do encontro de diferentes expressões musicais como o *batuque*, o *lundu* e o *maxixe*, e *fofa*, sendo que, mesmo para sambistas famosos, sua arqueologia não é tarefa óbvia.

Para Waddey (1981), “o conceito de *samba* é tão vasto e profundo na música e na vida brasileira que praticamente desafia definição (p.196)”. Apesar da sua íntima e reconhecida relação com tradições africanas e sua expansão através das migrações negras pelo Brasil, o *samba* não se restringe a etnias ou classes sociais. Aglutina-se com outros *gêneros musicais*, sendo cada vez mais polifacetado e carrega a dupla função tanto de lazer doméstico quanto objeto de consumo, mercadoria da indústria fonográfica.

Os textos sobre o *samba* publicados no estado da Bahia têm sido escritos – conforme a *música popular* como um todo (cf. Cap.1) por autores com formações profissionais diferentes: jornalistas, folcloristas, historiadores e etnomusicólogos. Apesar desta variedade, predominam os textos que expõem o *gênero musical* - ou seus variedades - através de descrição dos aspectos

de uma *performance*. O termo *samba* está associado à música (canto e conjunto instrumental), texto poético, coreografia e encontro social. Pode-se, desta forma, cantar, tocar, dançar e ir ao *samba*.

Edison Carneiro, certamente dos estudiosos que mais se dedicou ao *gênero musical* em tela, afirma que, na Bahia, o *batuque de angola* chama-se, em geral, *samba de roda*¹⁸², *samba batido* (Salvador¹⁸³), *corta-jaca* (Salvador e arredores), *corrido* (Itaparica)¹⁸⁴ e que, inclusive, o *bate-baiú*¹⁸⁵ seria sua modalidade mais antiga.

O *samba*, inicialmente dançado nos engenhos e fazendas do Recôncavo Baiano expandiu-se, territorialmente com o processo de urbanização local, passando a ser encontrado, nos fins do XIX, em bairros da cidade de Salvador. Possui, caracteristicamente, um *ensemble* com pandeiro, viola, chocalho e, às vezes, somente um pandeiro e um prato de cozinha arranhado por uma faca que acompanha o canto, geralmente puxado pelo tocador de pandeiro ou de prato.



Figura 13: Dona Edith do prato, consagrada sambadeira, percussionista e cantora de Santo Amaro da Purificação, Recôncavo Baiano, BA. Fonte: <https://shre.ink/DutB>.

Quanto à sua encarnação psicomotora, um dançarino exhibe-se no centro de uma roda e, com uma umbigada ou outro gesto de convite, provoca outra pessoa a substituí-lo. O indivíduo visado, querendo escapar (ou se estiver iniciando a dança e a música parar), diz-se que ela está

¹⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=hRUV2HB80wQ>

¹⁸³ O *samba batido* é um antigo termo utilizado na Bahia para o *batuque*, este, uma denominação genérica de algumas danças *afro-brasileiras* acompanhadas de percussão e, por vezes, de canto. São exemplos de *batuque* o *maracatu de baque virado* e o *coco*, por exemplo. Ver Döring (2005).

¹⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=g-nOCg4GxYc>

¹⁸⁵ https://www.youtube.com/watch?v=o_567eFJRd8

“prenha” (grávida). A ênfase coreográfica localiza-se nos pés e nas pernas dos dançarinos, realizando passos como o *corta-jaca*, *separa-o-visgo* e *apanha-o-bago*, podendo haver “desafios”. As mulheres acrescentam o *miudinho* e competem entre si, com uma coreografia na qual os pés se movem em passos curtos, para frente e para trás. Na forma musical - solo/coro - pode existir improviso do cantor, que utiliza versos tradicionalmente ligados ao *samba* ou não (CARNEIRO, 1957; 1981; 1982).

É impossível contestar a influência do negro na dança brasileira, especialmente na formação de roda com solista ao centro, o que possui cunho caracteristicamente africano¹⁸⁶. O *samba* baiano recebe outras designações associadas à coreografia ou à música como *samba-de-chave*, no qual o dançarino procura uma chave escondida no meio da roda e *samba-corrido*, quando o cantor puxa o *samba* sem ser interrompido pelo coro. Outros autores apresentam ainda designações como *samba-de-roda* e *samba-de-véio*, encontrados em espaços rurais e urbanos do estado da Bahia e em diferentes décadas.

Waddey (1980 e 1981), em pesquisas realizadas em Salvador e no Recôncavo Baiano, especialmente em Santo Amaro da Purificação, na década de 70, registra os termos *samba-chula*, *samba de partido alto*, *samba de parada*, *samba sant'amarense* e *samba amarrado* como variantes locais, porém, considera que *samba de viola* é a designação mais comum para nomear a modalidade de *samba* dessa região, cujo nome se justifica pela presença de *violas machete*:

Figura 14: Viola Machete.



Disponível em: <https://shre.ink/DD71>, acessado em 24/07/2023.

Este instrumento tem fundamental importância na caracterização timbrística do conjunto instrumental¹⁸⁷, expresso, este, através da seguinte *timeline*:

¹⁸⁶ Ver Alvarenga (1982).

¹⁸⁷ https://www.youtube.com/watch?v=0Ish0S0S_pE



Figura 15: Sintaxe do *Samba-de -Roda*

Samba-de-viola é uma varietal do *gênero musical* para “dentro de casa”, envolvendo familiares e vizinhos, em festividades como casamento, aniversário e mesmo festas de 15 anos. Pode estar associado à promessa ou obrigação a um santo do sistema religioso *afro-baiano* com seu correspondente no catolicismo popular, como por exemplo, São Roque/*Obaloaê* e São Lázaro/*Omolu*, protetores das doenças e das pestes.

O também etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto realizou pesquisas nas mesmas áreas que Waddey entre 1983 e 1988. Apresenta como características culturais do Recôncavo Baiano a Capoeira, o *samba* e o Candomblé que, para ele, possuem pontos de contato, apesar de ocuparem, em princípio, contextos aparentemente diferentes. Das três modalidades identificadas nessa região, o autor considera que “a forma mais perfeita de comunicação entre os sexos e diferentes grupos de idades é encontrada, então, no *samba*” (PINTO, 1990, pg.5).

Quando associado à Capoeira, depois do jogo e aproveitando sua formação circular, o *samba-de-roda* é performado como entretenimento, cantado por solista e respondido por um coro, ao som de palmas, tambores, pandeiros, agogô e berimbaus. Quando inserido no *candomblé-de-caboclo* é designado *samba-de-caboclo* e o termo *samba-de-viola* também aparece, executado, como o nome diz, por uma ou duas *violas machete* que, junto com instrumentos de percussão acompanham os cantores. No Candomblé, a roda de *samba* alivia as tensões provenientes do contato com o sagrado e serve como competição, aquisição e reafirmação de prestígio individual.

Ocorre após o culto - e não é obrigatória e sim uma expectativa - uma brincadeira, uma atividade jocosa, possuindo componentes dos rituais não religiosos dos terreiros. Após o Candomblé, o *samba-de-roda* é a ponte de ligação entre o ritual sagrado e a vida comum (TEIXEIRA, 1985). Edison Carneiro não relaciona o *samba* ao candomblé, encontrando-o como atividade que envolve familiares e amigos, realizado ao ar livre nos dias de festas domésticas, em especial as que cultuam São Cosme e São Damião. Cosme e Damião são grandes objetos de culto familiar na região do Recôncavo Baiano, com devotos residentes nas cidades e na zona rural.

Considerados “casamenteiros”, ajudam a encontrar objetos perdidos, protegem contra doença e “abrem caminho”, ou seja, minimizam os obstáculos encontrados por seus devotos.

Seus admiradores mandam rezar uma missa, no dia da festa, 27 de setembro, levando a imagem para ser benta pelo padre e, em casa, cozinham o “caruru dos meninos”, que será distribuído para, pelo menos, crianças da redondeza.

As festas em louvor a estes santos têm início em setembro, mas se alongam pelo mês de outubro. O caruru de Cosme consiste em quiabo ensopado, farofa no azeite de dendê, arroz branco, frango ensopado e, completando o prato, quatro ovos cozidos e pipoca salgada. De sobremesa, atum, que é um doce de banana em pequenas barras envoltas com açúcar. Um prato é arrumado e ofertado às imagens de São Cosme e São Damião, colocadas em um pequeno altar na residência e, posteriormente, a comida é oferecida às crianças e adultos presentes:

Figura 16: Caruru de Cosme e Damião.



Disponível em: <https://shre.ink/DDjA> . Acesso em 13/02/2022.

Durante a refeição são puxados os cantos de Cosme e Damião e, mais tarde, os adultos cantam *sambas* e a casa se transforma em sala de dança, ao som do *samba-de-roda*.

Outra festa na qual o *samba-de-roda* está inserido é a de N. Sra. da Boa Morte, realizada em Cachoeira nos dias 14 e 15 de agosto, data da morte e assunção da Virgem Maria. A Irmandade da Boa Morte foi criada por mulheres africanas da nação *ketu*, alforriadas, e existe desde 1820 nesta cidade. As integrantes da Irmandade estão ligadas tanto ao candomblé quanto à igreja católica, havendo sincretismo santo/orixá, assim como a relação sacro/profano, porque após o ato religioso acontece a refeição comunitária e o *samba-de-roda*.

Figura 17: Festa da Nossa Senhora da Boa Morte.



Disponível em <https://shre.ink/DDjQ> Acesso em 12/11/2022.

Na literatura que aborda o *samba* na Bahia, identifico contrastes e analogias entre as informações apresentadas que podem ser assim sintetizadas: a) são diversas as designações

encontradas na região para o gênero *samba*, designações essas geralmente nomeadas por associação à coreografia ou ao instrumental; b) o instrumental, exclusivamente de cordas e percussão, é variado, integrando conjuntos que são modificados dependendo da modalidade do *samba*, assim como da influência de outros contextos ao qual está relacionado; c) a relação música/texto/dança é a sua marca; d) o canto está associado à dança, apresentando a formação de roda ou semicírculo com solista ao centro, que executa passos ao som do instrumental e das palmas, podendo haver desafio coreográfico; participam homens e mulheres de faixas etárias variadas; e) a melodia é cantada por um instrumentista ou cantor, sendo rara essa função para o dançarino: o solo vocal é respondido por um coro constituído pelos participantes; f) Se, inicialmente, foi prática da área rural e associada às festas familiares, hoje se expandiu ocupando também o espaço urbano, a rua.

É conveniente pensar o *samba-de-roda* na região do Recôncavo Baiano com diferentes funções: ligado à outra expressão cultural religiosa ou não, como atividade doméstica nas festas familiares ou de cultos realizados nas residências ou como atividade musical que visa o espetáculo. Não se pode esquecer que existe no interior de um grupo social uma circularidade de informações, de trocas culturais, que fazem com que uma expressão cultural não se isole de outras que a circundam¹⁸⁸, portanto, aspectos musicais, coreográficos, instrumentais, de religiosidade, de comportamento podem transpassar práticas sociais, em diferentes sentidos, possibilitando a criação de elos em constante permuta. O indivíduo que participa do *samba* transpõe traços de uma expressão cultural para outra, aproximando o religioso do secular, o doméstico do comunitário, o amador do profissional.

No final do século XVIII, na região do Recôncavo Baiano, houve expansão da produção de açúcar para exportação (Cf.Cap.2), aparecendo um maior número de engenhos e, principalmente em Cachoeira, o desenvolvimento da cultura do fumo, que era trocado na África por escravos. A ocupação racial da área foi predominantemente constituída por negros, crioulos (negros brasileiros) e mulatos (REIS,1992).

Existe uma associação imediata entre indústria fumageira e esta área do Recôncavo Baiano, que deu fama internacional à região. Cigarrilhas e charutos da Suerdieck, Dannemann, Pimentel, Leite Alves eram conhecidos e apreciados por fumantes brasileiros e estrangeiros. Este quadro mudou com os problemas advindos do pós-Segunda Guerra, quando algumas fábricas e armazéns de fumo fecharam, outras mudaram de localização em decorrência da via de escoamento dos produtos. Se, inicialmente era fluvial e ferroviária, sendo Maragogipe um

¹⁸⁸ Questão amplamente estudada por Ginsburg (1987) e Burke (1989).

importante porto, com a BR-101 houve deslocamento dos armazéns, porque esta rodovia passou a ser o caminho usado para a circulação dos produtos.

Por outro lado, a música é uma presença marcante. Em Cachoeira, por exemplo, alto-falantes são espalhados em diferentes locais da cidade transmitindo música e informação. Das igrejas, principalmente as protestantes, ouve-se o repertório dos cultos amplificadas, tanto nos seus interiores quanto projetado para a rua, através de alto-falantes. As sucessivas festas que marcam o calendário religioso das igrejas católicas têm suas atividades permeadas de música.

Nos candomblés, ela norteia as seções, sendo presença fundamental para o desenvolvimento do encontro religioso. Cachoeira possui ainda, fora do contexto de culto, cerca de 8 conjuntos de música *afro-baiana*, a Filarmônica Lira Ceciliana, a Minerva Cachoeirana, uma Escola de Música e três grupos de *samba-de-roda*. É nesse contexto plural, religiosa e musicalmente, que o *samba-de-roda* está inserido, participando das festas das Igrejas Católicas, dos Candomblés, mas excluído dos cultos protestantes. Fundada no século 16, Cachoeira é a principal cidade da região, por sua importância histórica, possuindo um admirável conjunto arquitetônico que foi tombado em fevereiro de 1971 pelo Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia.

Tal fato trouxe uma expectativa, por parte dos órgãos oficiais e de seus moradores, de que a cidade se transformasse em importante polo turístico, recebendo visitantes nacionais e estrangeiros. A imagem da cidade deveria espelhar o seu lado “histórico” e “tradicional”. O *samba-de-roda* faz parte deste conjunto “tradicional”, como uma marca da cultura local, pois, além de ser uma expressão musical vernacular, possui características marcantes no seu *domínio acústico/não-verbal*, principalmente na sua sintaxe, forma e timbre.

Podemos considerar que este *gênero musical* se consolida para animar festas de parentes, amigos, nos carurus de Cosme, nos festejos em devoção à N. Sra. da Boa Morte, em comemorações junto aos cultos de Candomblé, Igreja Católica Brasileira, Igreja Católica Apostólica Romana, mas que possuem uma expectativa mercadológica, no âmbito da “categoria folclore”, como representantes de uma expressão cultural local, os eventos sendo promovidos por setores da área da cultura e do turismo, como a Feira da Bahia, em Salvador, a Feira do Porto, em Cachoeira, em clubes e festas de largo.

O *samba-de-roda* é liderado por um de seus componentes, frequentemente um instrumentista, nomeado *diretor*, *presidente* ou *dono* do *samba*, possuindo autoridade sobre os integrantes. Cabe a ele a responsabilidade de estabelecer contatos para as apresentações e a guarda dos instrumentos, geralmente pertencentes ao grupo e adquiridos com o dinheiro do trabalho dos músicos. O *dono* pode possuir alguns instrumentos e, às vezes, o músico também.

Os conjuntos se constituem de uma rede de parentes e amigos que integram um mesmo grupo de *samba-de-roda* ou diferentes grupos da região do Recôncavo.

Tocata é a designação da apresentação musical, da qual participam os seguintes instrumentos: Cavaquinho - harmonia na região aguda e linhas melódicas improvisadas em diálogo com a viola ou o violão; Viola de 10 cordas - *entrada* do *samba* - uma melodia em 3^{as} paralelas e complemento harmônico do baixo do violão; violão - baixo e linhas melódicas em diálogo com o cavaquinho ou a viola; *timbal de repique* - improviso rítmico; *timbal de marcação* - base rítmica; Padrões em repetição/improviso; Pandeiros - Padrões rítmicos com variação; Triângulo, reco-reco, maraca e taubinha - Padrões rítmicos em ostinato. São dois os eixos principais do conjunto instrumental: a viola e o timbal de marcação. Os instrumentos de cordas ou somente a viola inicia(m) o *samba* e, agregando-se a ela, o cavaquinho e o violão formam a estrutura harmônica em torno do I e V graus, geralmente por movimento descendente, de uma tonalidade maior em compasso binário simples, tendo em sua estrutura interna, de caráter poético, constituída de *verso* e *relativo*¹⁸⁹.

Sem dúvida, o *samba-de-roda* é uma expressão viva no Recôncavo. Não identifico uma hierarquia entre música, letra e dança: formam uma síntese coesa onde um aspecto solicita o outro. Não pode haver a dança sem a música, a música é estruturada para se dançar e o enunciado no *samba* é um estímulo para os dançarinos. Se, por um lado, existem traços que o definem e que se mantêm, por outro, incorpora novas melodias, textos poéticos e coreografias.

Note-se que as características principais desta miríade de variedades são transportadoras de toda a cosmologia do Recôncavo à Salvador, seu *domínio acústico/não-verbal* sendo incorporado às *musicalidades* do *axé music* em diversos extratos, sobretudo em sua harmonia e sintaxe rítmica¹⁹⁰ principalmente a partir de meados 1995 através dos grupos “É o tchan” (antes, “Gera Samba”) e “Terrasamba”.

¹⁸⁹ O *samba* inicia com o Verso, que contém o enunciado principal, seguindo-se o Relativo, que consiste em estrofes que são agregadas no desenrolar do canto, possuindo conteúdo que se relaciona ou não com o enunciado no Verso.

¹⁹⁰ <https://shre.ink/DDZr>

3.8 UNIVERSALIDADE LOCAL

Do ponto de vista político, o *rock* impostou-se no Brasil como esvaziamento do debate engajado que marcou os anos 60 através da chamada *música de protesto* (nacional) em oposição à “alienação” (internacional) - com vitória gradativa desta última. O processo de abertura política, após anos de repressão da ditadura militar, catalisou um desejo de extravasar, de experimentar o corpo, do divertimento descompromissado, que o *gênero musical* terminou por representar.

Tal estética propunha uma valorização da ação e da atitude de uma nova geração que tomava os espaços sociais de um país esperançoso ainda que estes primeiros momentos não fossem os mais influentes no Brasil, suas principais características neste momento sendo a desaceleração do BPM, as baladas e, por conseguinte, sem o efeito de questionar a ordem. O *rock*, no Brasil, significou, via de regra, a introdução de produtos de consumo fácil e de algum conformismo *naif*, ao contrário dos EUA e Europa, onde pareceu ter se desenvolvido através de uma continuidade própria, cujas raízes se encontram tanto no universo do *blues* quanto no modo como o gênero pôde dar respostas a uma geração inconformada. Contudo, a partir das experiências daquela juventude com o *gênero musical*, o *rock* se firmou como importante *campo* de novas texturas sonoras e timbres, equipamentos importados e caros vindos do hemisfério norte que apontavam para um universo sintético, industrializado e internacionalizado e mercantil.

Mesmo sendo um objeto de pesquisa importante para se resgatar experiências e fatos fundamentais do país, note-se que grande parte dos estudos sobre o gênero sintetizam as

principais marcas de suas aproximações científicas: a análise excessivamente centrada na sua relação com ações “imperialistas” da *indústria cultural* norte-americana e o esvaziamento de projetos de defesa de uma música com elementos nacionais.

A partir da década de 1990, iniciou-se uma renovação relacionada a mudanças mais amplas na sua historiografia, na qual passa-se a se valorizar novos objetos, fontes e abordagens, principalmente sobre a cultura, seus apontamentos simbólicos, suas engenharias na construção de identidades. Tais ampliações têm uma profunda relação com os diálogos que a História passou ter com a Musicologia e a Antropologia, quer em objetos, quer em métodos.

Contudo, apesar destas mudanças terem se iniciado na década de 1970, apenas nos últimos anos é possível encontrar os primeiros estudos mais sistemáticos sobre *rock*. Ao que parece, no *campo* das humanidades, o centro irradiador destas novas propostas foi – e ainda é – área de Comunicação, influenciada, por alguma renovação nas possibilidades de análises sobre a *indústria cultural*¹⁹¹ e a cultura de massas, eixo este que, inclusive, ecoa axialmente tanto na concepção estética quanto na epistemologia do que se direciona ao *axé music* conforme estudei no capítulo 1.2.

Conforme mencionado, são as propostas que enquadram as *musicalidades* do *rock* como elementos diretamente ligados a segmentos da juventude – e não apenas como reflexo superestrutural de um comportamental e vestuário imposto pelo hemisfério norte – que lanço mão aqui, assentindo compreender a reelaboração e a reinterpretação, no contexto soteropolitano, do fenômeno midiático do *rock* e seu universo simbólico, pela juventude brasileira.

A *jovem guarda*, dos anos 60, e o chamado *rock brasileiro*, na década de 80, já ganharam novas interpretações enfatizando principalmente a ligação entre o cotidiano das grandes cidades, a indústria de massa e a relação que se estabeleceu entre estes elementos com o *gênero musical*, tendo esta característica se tornado indispensável para pensá-lo mesmo. Contudo, há uma lacuna relevante: os anos 70, período em que o embrião da profissionalização do carnaval da Bahia e o do *axé music* se instalam definitivamente.

Evidentemente, existe uma concentração na figura de Raul Seixas, importante artista que, não longe da polêmica, frisa o crescimento dos estudos sobre identidades, orientados principalmente pelas novas perspectivas dos Estudos Culturais. Tal enfoque evidencia também a reação conservadora contra os cabelos compridos e as músicas estrangeiras, e a censura local sobre os meios de comunicação que difundiam o *gênero musical* na cidade. Tal perspectiva

¹⁹¹ Ver De Nora (2003).

explora a relação entre *rock* e censura militar na década de 70, com seus atos públicos de rua, muitos músicos sendo presos e “aconselhados” a se exilar - especialmente em Raul Seixas, nota-se ácidas críticas à sociedade de consumo e ao modo de vida mediano e burguês.

Entretanto, estes conteúdos não se deram nos moldes de alguns segmentos da esquerda, ou mesmo da geração do “desbunde”: criticava a contracultura, os mecanismos de consumo do mundo *pop*, mas não era avesso às influências musicais estrangeiras, principalmente *rock'n'roll* dos anos 1950 e os Beatles dos anos 1960. Raul Seixas recriou, na década de 70, uma forma original de fazer *rock* no Brasil, fusionando elementos advindos de *musicalidades* nacionais e internacionais (GUERREIRO, 1994). Este debate, sintetizado no binômio “cópia” versus “reelaboração”, aparece em diversos *gêneros musicais* do Brasil neste período, inclusive na música brasileira instrumental, com quem o *rock* sempre dialogou fortemente.

É importante salientar que diversos artistas de abrangência nacional eram baianos e apresentaram influências diretas do *rock*: Raul Seixas e Novos Baianos (especialmente Pepeu Gomes e Moraes Moreira), talvez os principais, sendo este último, o precursor do cancionista sobre o *trio elétrico*:

“[...] Moraes foi o primeiro que cantou no trio, com voz, microfone e tudo, antes era tudo instrumental. Ele era do meio do rock, mas foi quem subiu na bagunça quando viu[...]”

Os Novos Baianos foram uma espécie de catalizador entre as *musicalidades* do *rock* e o carnaval através de seus timbres de guitarra distorcida e sua tomada, inclusive, como instrumento-chave na identificação acústica do *trio elétrico* quando da assunção da *guitarra baiana* (fusão organológica entre o bandolim, usado para solar *frevo*s até então - e a guitarra elétrica) como timbre característico dos carnavais e do *axé music* até os dias de hoje¹⁹². Note-se que aqui, junto com este instrumento, fricciona-se também as *musicalidades* e fraseados pentatônicos característicos do *rock*, estes penetrando definitivamente no *domino acústico não/verbal* do carnaval e, pois, do *axé music*:

“[...] eu sempre usei com a Daniela a guitarra baiana. Já virou característica da banda. Quando não levo nas viagens o povo estranha [...] meu doutorado é sobre isso, esse instrumento só existe aqui, as *claves* [...]”

¹⁹² <https://shre.ink/Du6t>

Figura 18: Guitarra Baiana, instrumento elétrico de 4, 5, ou 6 cordas, com afinação em quintas.



Fonte: <https://shrc.ink/Dhl2>

Entre as décadas de 60 e início dos 70, o Poder Jovem (TV Itapoan) e Cine Roma eram os principais espaços para o *rock* em Salvador. Além destes, bandas como Celibato, Os Cremes e Mar Revolto realizavam alguns shows em teatros, como a Concha Acústica do Teatro Castro Alves e o Teatro Gamboa. A banda Mar Revolto e Os Cremes conseguiram tocar em outras cidades, como Rio de Janeiro. Apesar das tantas dificuldades em veicular produções na mídia local, havia uma circulação entre os colégios e shows nos teatros de Salvador.

Relatos indicam alguns problemas das bandas e do público de *rock* em Salvador: censura, e poucos espaços para tocar. Cita-se também a falta de infraestrutura nos shows. Outro ponto importante foi a diversidade de público e bandas. Muito presente no cenário internacional durante os anos 70, o chamado *rock psicodélico* não era a única forma de *rock* produzida consumida em Salvador.

O *rock* em Salvador dividia o espaço urbano entre as bandas de alunos da Escola de Música da UFBA e os shows de artistas mais famosos, como Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil. Salvador assistia a saída dos Novos Baianos para o Sul do país e alguns músicos estudantes da Escola de Música da UFBA montavam projetos para apresentações em concertos eruditos.

O *rock* na década de 70, não obstante haver alguns artistas de sucesso na mídia, foi marcado pela cópia das bandas norte-americanas e pela falta de infraestrutura e espaços para shows (NAPOLITANO,2006). As principais bandas de Salvador deste período, como O Terço, O Som Nosso de Cada Dia e Made in Brazil, sofriam uma influência muito forte do *rock progressivo*, mas cujo resultado foi uma produção de baixa qualidade de caráter amadorístico (GUERREIRO,1994).

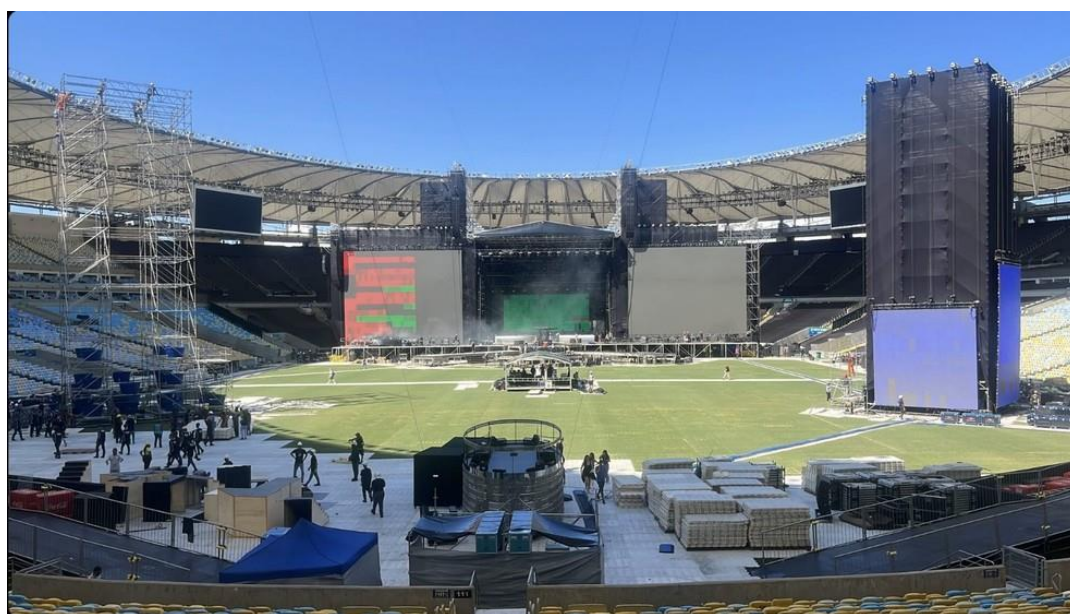
Do ponto de vista etno-histórico, nota-se que fazer *rock* significava uma opção de estar à margem da *indústria cultural* e num relativo contraste com os valores denominados de “tradicionais” da *música popular* do Brasil. As bandas e públicos de *rock* em Salvador na década de 70 como uma formação cultural alternativa, análogo ao que propôs Howard Becker (2008 [1963]) em sua *sociologia do desvio*, inserida numa disputa com outras formações e mesmo com os discursos de “tradição”. A importância deste conceito aqui dá-se por não desprivilegiar os processos de dominação e subordinação e, ao mesmo tempo, movimentos e tendências efetivos na vida intelectual e artística, que tem influência significativa e por vezes decisiva no desenvolvimento ativo de uma cultura, e que tem uma relação variável, e com frequência oblíqua, com as instituições formais. Se por um lado procura-se estabelecer relações de domínio, subordinação, por outro constitui-se em um conjunto de práticas e expectativas, sobre a *totalidade* da vida. É um sistema vivido de significados e valores que, ao serem experimentados como práticas, parecem auto confirmar-se.

Observar a organização interna, as relações sociais entre os membros, a posição das formações no cenário mais amplo da produção cultural e seus meios específicos de produção desvendam complexos processos de produção artística, e como estas dialogam e delineiam um quadro historiográfico da relação entre esta e o *rock*, no âmbito da capital baiana. Tal cenário, para ser recomposto reúne estudos que, na esteira das renovações da historiografia dos anos, buscam ampliar os objetos, as metodologias, principalmente no seu diálogo com a Antropologia.

Aponto que, para além das *musicalidades* e sintaxes migradas através do *rock* ao *supergênero axé music*, houve também, como rebatimento, a apropriação mercadológica, industrial, suas superproduções, grande circulação, propaganda e outros bens de consumo a

eles associado o *showbiz*, como camisetas, venda de camarotes em turnês e eventos (como o carnaval), mega instalações de som e efeitos visuais e a produção de *superstars* (como Ivete Sangalo, Claudia Leite e Daniela Mercury) - características tipificadas da megalomania dos concertos de *rock*.

Figura 19: Montagem do palco do show de Ivete Sangalo no Maracanã (RJ) dia 19/12/2023.



Disponível em <https://shre.ink/DhTD>. Acesso em 27/06/2024.

3.9 SIGNOS, IDENTIDADES, CULTURAS E MUSICALIDADES

De maneira geral, os estudos sobre *música popular* têm se dedicado muito mais àquelas tradições étnicas, populares (antes ditas “folclóricas”) e, no âmbito urbano, ao *campo* do que se convencionou chamar MPB. Este privilégio das canções (e, pois, verbo-cognitivamente anteferidas) como objeto de estudo parece ter relação com a ideia de que há, nelas, um tipo de acesso direto ao conteúdo semântico disposto no seu quinhão vernacular. Tal concepção de canção toma sua dimensão verbo-narrativa como preponderante na significação (TATIT, 1996), afastando seu conteúdo não-verbal da *totalidade* expressiva. Ao contrário desta redução - e concordando com Frith (1988) - o ânimo analítico cancionero não pode se limitar à letra, e, portanto, o seu *domínio acústico não-verbal* dispõe de análoga fertilidade significativa.

Me afasto aqui operacionalmente deste debate para esquadrihar as operações acústico/não-verbais de um *supergênero musical* cuja identidade principal, ao meu escutar, estende-se primordialmente à sua condição não-cancioneira. Ainda assim, desvio-me igualmente do caminho da *música pura* Hanslickiana¹⁹³ que toma o evento acústico/não-verbal “em si”, hipoteticamente neutro, independente de processos socioculturais. A compreensão do *domínio acústico/não-verbal* depende, isto sim, da descoberta de seus nexos “culturais”, daí a necessidade de uma análise que inclua o olhar para tanto para a cultura quanto para o discurso instrumental.

O presente estudo concebe o *axé music* como um *supergênero musical* em sua plenitude, pertencente ao conjunto da *música popular* brasileira e apresentando, inclusive, uma relação típica com esta - de alteridade. Tal relação, ao mesmo tempo de tensão e síntese, de aproximação e de distanciamento, tem profunda correlação com discursos sobre identidade regional, globalização e imperialismo. Para dar conta da forma com que a *musicalidades* no

¹⁹³ Hanslick (1992 [1854]).

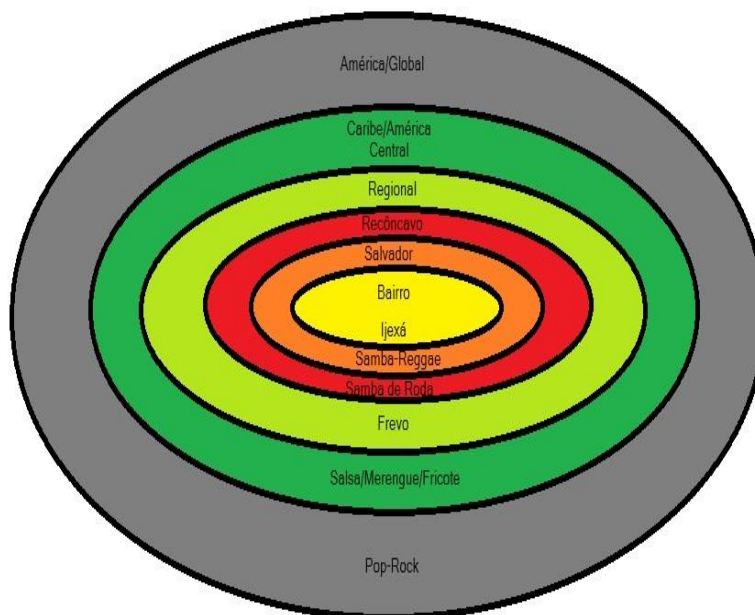
axé music constituem este *supergênero musical*, aproveito aqui a ideia de *fricção de musicalidades* (PIEIDADE, 2005), francamente inspirada na teoria da *fricção interétnica* de Roberto Cardoso de Oliveira (1964, 1972).

O antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira desenvolveu este conceito para iluminar as especificidades da relação entre sociedades indígenas e a sociedade urbana brasileira, historicamente conflituosa. O conflito, inerente à situação de *fricção interétnica*, se explica pelos interesses diversos das culturas em contato, sua vinculação irreversível, sua interdependência, e pela situação de domínio e submissão ali engendrada.

Nesta abordagem, Cardoso de Oliveira se afasta do purismo ideário de transmissibilidade, de aculturação ou assimilação ligadas ao paradigma culturalista anterior desenvolvido principalmente por Darcy Ribeiro (1970). O eixo se desloca da *mudança cultural*, para a “interação continuada entre sociedades”, que formam um sistema intersocietário que exhibe, em seu cerne, uma desigualdade; a *fricção interétnica* seria, assim, o “equivalente lógico (mas não ontológico) do que os sociólogos chamam da luta de classes” (Cardoso de Oliveira, 1967).

Não é o objetivo deste arremedo remontar às pertinentes críticas que foram feitas a este conceito mas sim mostrar como aspectos centrais seus podem ser inspiradores para pensar a tensão, fusão e ressignificação ocorrente entre as *musicalidades* étnicas (*ijexá [microestrutural-bairro]*), folclóricas (*samba de roda [estrutural-intermunicipal, arredores]*), popular (*samba-reggae [macroestrutural - original, urbano]*), regionais (*frevo [regional, interestadual]*), caribenha (*lambada, reggae [interamericano]*) e estadunidense (*pop-rock [internacional]*) no seio do *domínio acústico/não-verbal* do *axé music* como *camadas de cebola* exibindo-se, pois, como *gênero “guarda-chuva”* – abaixo, numa perspectiva territorial/identitária (*locus/self*), pode-se pensar na composição e atualização da própria identidade local através das *musicalidades* envolvidas nestes processos fricativos :

Figura 20: “Camadas de Cebola”



As *musicalidades* são entendidas aqui como memória acústico-simbólica que os nativos comungam lastreadas por um conjunto de elementos acústicos e simbólicos profundamente imbricados que dirigem tanto a expressão quanto a percepção da comunidade. No caso do *axé music*, esta comunidade pode ser regional, nacional, internacional e multicultural, e seus “nativos” compartilham o que chamei de “dilema do axé”, ou seja, grande parte dos conteúdos dos polos expressivo e perceptivo envolvidos no processo comunicativo desta música não são fiados pelo referencial simbólico-linguístico de suas canções, o que torna possível o diálogo entre um saxofonista argentino, um percussionista baiano, um arranjador pernambucano e um produtor paulista no “Brazilian Day” em Nova Iorque; enfim, consolidou-se, através de sua potência industrial, sintática e timbrística algo como uma “língua nativa”, definida por território de origem, (*locus*), remontando a sua historicidade (*kronos*) e a composição de sua identidade e *ethos* (*self*) reconhecida, precisamente, por quem dela compartilha seus aspectos não-verbais – neste âmbito, um sotaque, no nível nacional e uma língua, para os alienígenas; em últimos termos, operando uma identidade nativa através da linguagem não-verbal.

Mas o *axé music*, ao mesmo tempo em que fagocita as *musicalidades* que incorpora, busca discretamente afastar-se delas operando aspectos que apontam para o seu “umbigo”, através da articulação de alguma “*musicalidade* baiana”. Esta relação dialética seria, assim, congênita e essencial à conformação do *axé music* como *supergênero musical*: dotado de uma estabilidade em termos timbrísticos, de gêneros e das estruturas sintáticas destes advindas, incorpora também todo um referencial cultural e político que atravessam as distancias embarcados nestas *musicalidades*.

Tal *fricção de musicalidades* encampa, então, uma situação onde elas dialogam e se misturam, mas não exatamente por completo: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, os *gêneros musicais* podem ser reconhecidos, mas são objetos de uma manipulação que rearranja as diferenças dentro de um jogo onde a soma estética é sempre reconhecível. Este diálogo espelha uma contradição mais geral, antropofágica, de absorver a linguagem de várias *musicalidades*, mas freando este fluxo e buscar raízes musicais na Bahia “profunda” (REA, 2014).

O duplo movimento de hibridização e homeostase deste *supergênero musical* pode ser avaliado em múltiplos *campos* da música brasileira. Trata-se de uma trama que opera dentro do *supergênero* realizando-se entre os “idiomas” das *musicalidades* absorvidas, que sedia um encontro, que se finge, “promiscuamente”, mas que nunca se realiza plenamente. Mais que uma *fricção*, trata-se de um confronto: a ficção da fusão dos encontros sintáticos é, ele mesmo, uma *fricção*.

O discurso dos músicos, críticos e apreciadores operam categorias como “fusão”, “sincretismo”, “mistura”, “influência”.

[...] é uma mixtureira danada...aqui na bahia é tudo meio assim... mas em qualquer lugar que eu esteja, nos estados unidos, na Europa, quando a gente ouve, ouve salvador, ouve axé[...]

Estas categorias somente fazem sentido através da distinção acústica interna que lhes é implícita: o *axé music* “absorve” *musicalidades* outras que, no entanto, mantêm-se distintas justamente porque são percebidas. E assim, não há uma dissolução das *musicalidades* em jogo, e isto, notadamente, porque trata-se não apenas de aspectos puramente acústicos, mas de apontamentos culturais mais gerais; e estas, as culturas e seu referencial simbólico não se dissolvem nem se digere por completo, assim, pelos sentidos. Permanece uma espécie de esquizofrenia criativa no repertório do *axé music*: ouvidos que perseguem as globalidades estabelecidas através de “*continuums* acústicos locais”, da linguagem sintática e timbrística

estabelecida que conscientemente é tomada a partir de uma matriz de “*musicalidade baiana*”, os sítios da origem e a consequente eclosão de uma diversidade musical “autêntica” (REA, 2019).

Esta afecção congênita do *axé music* é tributária de aspectos muito mais gerais da identidade local: a forma como os baianos se pensam enquanto tal, e como expressam e percebem a Bahia. Há um confronto entre a Bahia interior, rural, patriarcal, e a Bahia da costa, urbana, individualista, globalizada, industrial. Esta duplicidade constitutiva foi elaborada por Da Matta como *dilema brasileiro* (1979), aqui tomando-a regionalizadamente. Tal dilema se realiza por completo dentro do *supergênero* em tela. O discurso respectivo deste olhar para dentro, aquele que emprega noções como fusão, sincretismo, mistura, influência, e mesmo resgate, porta um pouco do ideário modernista (por consequência, tropicalista), que compreende este “mundo baiano/autêntico”¹⁹⁴ como fonte interior para uma música verdadeiramente local, mas que é cultivada a partir de reelaborações para ganhar a forma na qual merece uma existência local, nacional e global.

Este pensamento é persistente e vem alimentando toda a estética identitária que o *axé music* propala através de suas *musicalidades*. Interessa principalmente à expressividade do *axé music* aquilo o que pode ser incorporado toponimicamente e, desta forma, o ideário antropofágico também parece se aplicar aqui, pretensamente invertido: somente alguns traços culturais e acústicos merecem ser candidatos a *musicalidades* “absorvíveis”.

O *axé music* deve ser entendido como um processador de seleção, a todo o tempo colhendo de “fora” e de “dentro” elementos aceitáveis para apresentá-los na roupagem da *baianidade*. Este discurso é, ele mesmo, acústico/não-verbal em sua essência, independente da língua falada. Trata-se de um discurso musical que revela uma forma de pensar manifestando-se no conjunto das operações que entram em jogo dentro do *supergênero*. Estas operações são da ordem da invenção de proposições sistemáticas que se manifestam na forma de ideias musicais, que por sua vez são moldadas, sobretudo, conforme premissas culturalmente anteriores, pois ela é parte do *domínio acústico/não-verbal* a partir do qual se torna possível.

É desta forma que a *fricção de musicalidades* pode ser observada em termos musicológicos no discurso acústico/não-verbal e que se pronuncia nas composições do *campo* do *axé music*. Esta aproximação, ao mesmo tempo em que devora o “dilema do axé”, desenquadra-se das *musicalidades* envolvidas através da articulação de uma *musicalidade* “baiana”. Tal tensão é congênita e essencial ao *axé music* enquanto *gênero musical*, na

¹⁹⁴ Desenvolvi esta ideia mais profundamente em Rea (2009).

concepção acima mencionada. Faz parte de sua estabilidade como *gênero musical* os arranjos entre a alteridade local x regional, local x nacional, local x internacional - sua característica fundamental. Aqui, as *musicalidades* dialogam e são objetos de uma manipulação que acaba por reafirmar as diferenças e, por isso também a identidade cultural nativa: “sabemos o que somos muito mais quando sambemos aquilo não somos”. Dito isto, perceber o *supergênero axé music* nunca é o mesmo que conhecê-lo em si e postulo que qualquer processo hermenêutico seja insuficiente para desfazer este “bruxedo” na busca de uma suposta profundidade: sempre que ouvimos ou vivenciamos uma *performance*, habita, no polo perceptivo, um operador referencial sobre estes processos, uma infraestrutura que viabiliza as possibilidades de apreensão do mesmo e que está submetido às probabilidades a que se submete nossa cognição.

O identificação do *axé music* se constrói sobre as representações da realidade local, embora , paradoxalmente nunca podendo se basear na realidade mesma, fazendo com que esta impossibilidade imperativa faça da representação “o próprio real”,o que confere estabilidade à audição. Isto não implica dizer, de modo algum, que as bricolganes dos compositores sejam isomorfas vez que estão em constante negociação e renegociação mediante sua interposição com outras estruturas sintáticas e timbrísticas. Na prática, as *musicalidades* são constantemente reelaboradas e as relações entre elas podem ser redefinidas, motivando, assim, variações tanto na percepção nativa como em sua própria estrutura social (SAHLINS, 2003).

Estou afirmando que algumas das ideias que servem para a conceituação sugerida pelos nativos entre *simplicidade*, *autenticidade*, seus opostos análogos e suas correspondências lógico-simbólicas no *supergênero* em questão operam de maneira semelhante a alguns dos pressupostos da teoria adorniana sobre as “músicas incultas”. É notável a existência, entre os músicos e ouvintes entre os quais trabalhei, a visão apocalíptica e degradante (como supõe Adorno) de que o excesso de hibridismos e de combinações “aleatórias” presentes na *axé music* e no *show business* que a veicula estariam deturpando aspectos considerados “legítimos” das *musicalidades* baianas.

A principal referência a estas suposições reside na ideia de que o *show business* obedece a certas fórmulas e padrões insistentemente adjetivados como *simples*, ou seja, o complicado – aqui representado pelos padrões rítmicos da percussão, legitimado - não comprometendo a mecanicidade e o padrão da música. Em suma, os aspectos mais comerciais da *axé music* são marcadamente criticados, ao contrário do que ocorre com sua sintaxe rítmica e timbrística como um todo.

A metáfora mecânica de uma *fricção* implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tendem a se manter. Por isto não é o caso de se falar em complementaridade, como muitos discursos ingenuamente fazem, pois o caráter não é construtivo, mas sim de tensão e flexibilidade, e muitas vezes de ironia (MONSON, 1996, p.106-125).

Apesar do discurso nativo eventualmente afirmar que esta tensão seja algo indesejável, um elemento descaracterizado que tende a desaparecer numa futura fusão ideal, penso que seja precisamente aí onde se encontra uma saliência estética constituinte *supergênero musical*, uma forte marca de identidade que lhe dá seu caráter ao mesmo tempo local e global, fazendo com que quase sempre, segundo o próprio discurso nativo, este não seja reconhecido como um *gênero musical*:

“O *axé music* não é um *gênero musical*, são vários”

“Moura (2001, p.221) conceitua *axé music* a partir desta pluralidade em sua gênese, como não sendo um *gênero musical*, mas uma interface de estilos e repertórios” (apud CASTRO, 2011, p.9).

Esta análise do *axé music* passa pelo levantamento dos elementos musicais em jogo bem como dos significados incorporados a eles (ver MEYER, 1967). O fato é que há no *axé music* inflexões rítmico-timbrísticas específicas e dissincronias no pulso que evocam uma certa “frouxidão” na assimilação das *musicalidades*, isto conforme um certo caráter de abertura e relaxamento que é atribuído à música baiana em geral e tais elementos são carregados de significação cultural e implicações ideológicas.

O discurso nativo, que inclui não apenas os músicos, mas também os apreciadores e experts, está repleto de categorias específicas, como é o caso do *especial*:

“[...] Sempre tem um especial. “... o povo do gueto, mandou avisar (cantarola)...sempre tem. Todas a músicas de *axé* são lembradas por isso, porque cola, passa na tv em todo lugar [...]”

Uma compreensão da estética do *axé music* veicula significado e crítica cultural, sentimentos, sensibilidade moral e política, as *musicalidades* compartilhadas imersas na ordem levam ao conhecimento de *gestos* elementares do gênero, ou seja, as *tópicas* retóricas centrais

do *axé music* aqui representados pelas *timelines* envolvidas. Isto porque a *musicalidades* se condensam no discurso musical do *axé music* através de fórmulas de retórica musical que portam significado cultural e historicamente marcado, ou seja, sua plenitude significativa se dá não apenas por sua feição interna, mas pela posição de sua articulação no discurso musical.

Há uma lógica na progressão de posições na cadeia sintagmática do discurso musical do *axé music*, onde as *tópicas* encontram sua ativação - sua exata localização. Estas posições podem ser móveis, tendo o caráter de “*campo* de possibilidades” (REA, 2014) que se abre em determinado ponto do discurso musical. Ao mesmo tempo, as *musicalidades* citadas carregam um sentido próprio que contaminam a narrativa sintática, revelando sua imbricação músico-significativa com outros *domínios acústico/não-verbais*.

As *timelines*, entendidas como porções estruturais dotadas de determinadas qualidades expressivas, são experimentadas pelos intérpretes bem como pela audiência, há um acordo envolvido. Acredito no valor hermenêutico destes elementos, não exatamente na sua estabilidade *ad aeternum*, posto que os processos de hibridização de *musicalidades* nem sempre são estáticos no *axé music*.

Muito se aponta sobre processos de hibridismos nos estudos sobre o *axé music*, principalmente no que tange à constituição de sua integridade expressiva e perceptiva. A ideia de hibridismo nomeia uma força desmedida que viola as “leis naturais”, ou “características fundamentais”. Tal concepção foi historicamente transformada e recondicionada, primeiramente pelos romanos antigos e depois pela cultura europeia dos primeiros séculos, passando pelo sentido de transgressão de parentesco em direção àquele do orgulho que rompe com a lei moral (CANCLINI, 1995).

No século XIX, Mendel consolidou seu uso para indicar organismos criados a partir de cruzamentos artificialmente programados entre espécies naturais. Trata-se, *a priori* da composição de um “novo corpo”. No *campo* das humanidades, o termo hibridismo aparece como metáfora biológica já em escritos oitocentistas, orientado racialmente. O paradigma evolucionista contaminava ainda o pensamento antropológico à época, e tomemo-lo aqui não apenas seu uso em um contexto hoje racista, como também a ideia de que o hibridismo, aplicado ao mundo social, porta um componente ideológico, uma remissão à questão identitária, seja isto consciente ou subliminarmente. Tomando os processos de mudança e fertilização cruzada como legítimos agentes das forças de poder no mundo, o discurso anti-essencialista do hibridismo permeia várias teorias da globalização há pelo menos quatro décadas (ver CANCLINI, 1995).

De início, vamos identificar dois tipos de hibridismo de *musicalidades*: chamemos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe uma *musicalidade* híbrida como domesticada, equilibrada, onde há uma real fusão a partir de suas fricções, ou seja, o *reggae* deixa de ser *reggae* enquanto tal e *samba de roda* deixa de sê-lo também para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, um estilo dentro do *supergênero axé music*, híbrido, pois.

Em outro tipo de hibridismo não há fusão depreendida da *fricção* - nem equilíbrio -, *reggae* não deixa de ser *reggae*, nem *samba de roda* pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é *axé music*. Aqui, importa que *reggae* se mostre como *reggae* e que *samba de roda* se mostre como tal. Mais propriamente, *reggae* necessariamente se afirmar enquanto tal perante o *samba de roda* e vice-versa. O *reggae* é contrastativo em relação ao *samba de roda* dentro do discurso musical, cujo cerne é justamente esta dualidade. Se esta *musicalidade* resultante da soma entre as sintaxes e timbres do *reggae* e *samba de roda* se apresentam conjunta e contrastivamente pode ser chamado de híbrido, então podemos falar aqui de um hibridismo contrastivo ocorrente no *axé music*¹⁹⁵.

Considerando o hibridismo das *musicalidades* envolvidas aqui, tomemos o *reggae* e o *samba de roda* não apenas como seções formais, mas como motivos em modos determinados, ritmos padronizados, timbres denotativos, ou combinações de tudo isso em estruturas ou citacionais maiores. No *axé music*, na maioria dos casos se trata do segundo tipo de hibridismo, o contrastivo, e é por isso mesmo que eu gostaria destacar a importância da retórica musical aqui.

Nesta modalidade, o *reggae* está ali para ser ouvido enquanto *reggae*, e o *samba de roda* da mesma forma, para o ouvinte. Cada uma destas *musicalidades* tem um papel na expressão musical e por isso são dispostos para serem reconhecidos. Ou seja, na composição musical do *axé music* a expressão de seus elementos sintáticos e timbrísticos são voltadas para a audiência em busca de compreensão. Isto configura o viés expressivo, a intenção e comunicativa, a retórica por trás do hibridismo contrastivo.

Aponto como limitação interpretativa o fato desta abordagem voltar-se para o objeto em si, mas o *domínio acústico/não-verbal* deste *supergênero* porta consigo necessariamente nexos socioculturais e históricos cuja a íntima imbricação semântica com os sons torna difícil considerá-los “exteriores”. Ou seja, os fatos culturais que permeiam e constroem as

¹⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ZFxQANVem4w>

musicalidades que alicerçam os *gêneros musicais* compõem o objeto tanto quanto sua porção acústica, ou ainda, são, deste último, emanados.

Conforme iniciaticamente pretendi, categorizar *timelines*, criar partituras, escutar os mecanismos musicais, analisar tecnicamente, trata-se de um passo fundamental no entendimento dos processos teóricos para esta música, mas, aqui, o que se pretende é lançar um olhar compreensivo, recompondo a integridade dos sons. Nesta direção, penso a retórica por trás do hibridismo através das *musicalidades* e das *tópicas*.

Entendamos o *axé music* como articulador de *musicalidades*, como memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas¹⁹⁶. As *musicalidades* são desenvolvidas e transmitidas culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na expressão e na percepção. Vamos entender aqui comunidade¹⁹⁷ no sentido de agrupamento social com valores compartilhados, seja este grupo territorializado ou não. Qualquer grupo social é sujeito a permanentes transformações, daí que "estabilidade", aqui, significa a duração historicamente observável de um agrupamento, à qual se atribui significância em termos metodológicos.

Mais do que uma língua musical, portanto, *musicalidade* é uma *audição de mundo* que ativa um sistema musical-simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado (expressão e percepção) que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível e um indivíduo ou grupo. No *axé music* esta disposição é ao mesmo tempo de tensão e síntese, de aproximação e de distanciamento. A forma como as *musicalidades* do *axé music* se encontram confere com a ideia de hibridismo contrastivo: as *tópicas* (sob forma de *timelines*) presentes nas músicas estabelecem uma relação de *fricção de musicalidades*. Esta revela a sua relação com discursos sobre alteridade, globalização e regionalismo, ou seja, de composição identitária.

Entretanto, as *musicalidades* não são um sistema fechado e imutável. Um indivíduo pode tentar desenvolver sua expressão e percepção acústica dentro do *campo* do *axé music* e com isso estaria desenvolvendo uma outra *musicalidade* (HOOD, 1960). O que me parece claro é que este processo de “musicalização” envolve compreensões eminentemente socioculturais que são tomadas ainda que inconscientemente. Desta forma, um indivíduo pode buscar tornar-se “nativo” desta cultura musical através do esforço em absorver padrões particulares das

¹⁹⁶Ver Piedade (2005).

¹⁹⁷ Conforme Bauman (2003).

musicalidades envolvidas, mas este ânimo necessariamente inclui a compreensão de elementos simbólicos que coordenam os nexos socioculturais desta: fazem parte da *totalidade* absorvida pelo aprendiz. Por isso, as *musicalidades* do *axé music* não estão no indivíduo, não depende de sua habilidade, mas se encontra sim na comunidade soteropolitana e aos *gêneros musicais* a ela associados, estes que estão em permanente trânsito e transformação no interior do *supergênero axé music*. A *fricção* pode ser vista como fase de um processo que leva a um estado de homeostase que se poderia, aí sim, chamar-se de "fusão de *musicalidades*", ou a compleição de um gênero mesmo. Como a *musicalidade* é uma memória, aquelas constituintes da fusão não mais se farão distintas na audição nativa e não haverá, portanto, nenhuma *fricção*. Para que esta fusão pudesse ocorrer integralmente seria necessário que os elementos socioculturais inerentes às *musicalidades*, referentes a aspectos existentes no mundo social das comunidades musicais, também entrassem, de alguma forma, em alguma espécie de diluição. O conflito existente no contraste haveria de ser apaziguado por um consenso ou acordo: este é eminentemente simbólico, pois a desigualdade é congênita ao mundo social. A experimentação do tempo histórico possibilita a fusão, tal movimento sendo permanente na história da música configurando justamente este processo que está na base da invenção das tradições (HOBBSAWM & RANGER, 1983): um *gênero musical* é sempre entendido pelos nativos como uma *musicalidade* homeostática, porém há na sua origem um acordo esquecido, um contraste diluído. Há que haver um esquecimento do contraste inicial: a tradição conformadora do *samba reggae* (ao sabor de exemplo) é tal que, na verdade, é um híbrido, ou seja, *samba + reggae*. Se não houvesse este tipo de esquecimento, a humanidade não poderia escutar música, pois toda a multiplicidade imemorial de *gêneros musicais* e elementos que fundam as músicas se exporia diante de nossos ouvidos. É neste sentido que o *axé music* deve ser pensado como um *supergênero*.

O esquecimento ou a naturalização da diferença são, de fato, processos congênitos da memória e, portanto, da história (ver RICOEUR, 2000; ZUMTHOR, 1997), localizando a comunidade soteropolitana no tempo. Sem o “esquecimento” de que o “tradicional”, o gênero “raiz”, é na verdade um híbrido, produto da circulação translocal das *musicalidades*, as culturas não poderiam chamar algum *gênero musical* ou *musicalidade* de “sua”, com isso o pressuposto de afeição identitária que vem sendo estudado, pelo menos desde Menezes Bastos (1996), arrefeceria. O local, o umbigo, o “meu” é translocal por natureza mesmo, da evanescência do som. Dentro do *supergênero axé music* há o constante desenrolar de um processo de *fricção* e fusão de *musicalidades*: *tópicas*, estilos e *gêneros musicais* contrastivos são reunidos e diluídos

em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, se reconfiguram, formando novas *tópicas*, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que se fundem dentro do *supergênero*.

Destaco ainda que, quando se fala de *influência*, trata-se de reconhecer as *musicalidades* constituintes de um estilo ou *gênero musical*, seja pela análise de suas mais evidentes e contrastivas características, ou por uma espécie de arqueologia que revela uma diversidade de vínculos distantes, conforme minimamente procurei demonstrar.

A expressividade que caracteriza o *axé music* é bem reconhecida pelos nativos e alienígenas. Na percepção de um ouvinte nativo, entretanto, este eco se encontra fundido no *supergênero* juntamente com as *musicalidades* que constituem sua identidade tanto acústica como social. Para além disso, o estudo sociocultural das *musicalidades* nesta fusão revela aspectos sociais, políticos e religiosos importantes para uma compreensão mais funda desta música: nexos ativos, reconhecidos em suas épocas, como as figuras de retórica expressa nas *timelines*, e mesmo outros mais subliminares, relacionados a questões políticas e sociais¹⁹⁸.

Muitas vezes se utiliza o conceito de hibridismo para tratar da imbricação de elementos estilísticos que sintetizam uma obra ou *gênero musical*. Esta mistura de elementos é normalmente positivada, tomada como índice de complexidade ou sofisticação. Pressupõe-se assim a possibilidade de síntese, de fusão, mas esta nem sempre implica em unidade, ainda que a consciência perceptiva tenda de início a tomar o corpo sonoro como uno e estável. A conformação *acústica /não-verbal* do *axé music* consolida-se numa pluralidade interna, como *campo* de fusão de *musicalidades*, que, embora demarquem sua pertinência dentro do *supergênero*, auralmente não há conflito inerente: ao contrário, há um consenso tácito na gestão destes *gêneros musicais* que lançaram para o esquecimento sua multiplicidade original, não restando dúvidas, ao escutar *axé music*, que dela se trata e que dela apreende-se todos o apontamentos semiológicos que comunica através de seu *domínio acústico/não-verbal*. É a mais consolidada e precisa expressão de contornos imperiosos da identidade soteropolitana, da percepção do indivíduo edificado auralmente como parte desta cultura, de sua origem mítico-narrativa (a formação histórica da sociedade) carregada pelas *musicalidades* e de sua localização no mundo.

O *axé music* é o tentáculo mais bem acabado da expressividade cultural de Salvador, sua conexão mais profícua com todos as camadas identitárias que, por alteridade, consolidam-na territorialmente localizando esta comunidade no mundo ainda que a multiplicidade das *musicalidades* envolvidas não deixe de existir e de se revelar, seja no discurso nativo, seja na

¹⁹⁸ Ver McClary (1987).

análise musicológica, portanto, deve ser tomado como um *supergênero* musical que, funcionando como extrato do *domínio acústico/não-verbal* de *musicalidades* especificamente orientadas irradia exegeticamente a conexão de *totalidades* culturais emolduradas na efigie mais atualizada da identidade local, conformada, esta, definitivamente, através de sua consolidação no mercado global de bens e costumes quando da industrialização de variados aspectos seus a partir de 1980.

4.1 A AUTORIDADE EXPRESSIVA NO *DOMÍNIO ACÚSTICO/NÃO-VERBAL* DA CULTURA

Observe-se que, nos quadros analítico-expositivos até aqui apresentados, a expressão das *musicalidades* dentro do *supergênero axé music* conforma-se como uma espécie de “gramática autorreferenciada” em seus níveis: morfológicos (*gêneros musicais*), sintáticos (*tópicos /timelines*), e timbrísticos (personalidade acústica) operando, todos estes termos, em função de um complexo semântico todo próprio. A *autoridade expressiva* destes elementos, para que configurem com inteireza e proficiência o processo comunicativo desejado, compreendem regras de interação acústica e social.

A *autoridade expressiva* é aqui descrita em termos culturais dos usos contextualizadas das sintaxes e timbres emanentes das *musicalidades* envolvidas na conformação do *axé music*, ou seja, são as próprias regras de interação acústica desta cultura, música e comunidade. Tal enquadramento faz com que devamos nos ocupar de algumas questões, a fim de contenda-la: os recursos expressivos de uma comunidade musical, incluindo não somente os sintáticos, mas também, um conjunto de potenciais indicadores timbrísticos e de significados sociais; das inter-relações e organizações contextualizadas dos diversos tipos de articulação acústica e semântica na interação social na comunidade; das relações do contexto expressivo com outras *musicalidades* presentes na comunidade envolvente como organização social, cosmológica e política; e do uso deste *domínio acústico/não-verbal* em situações de expressão do *supergênero axé music*.

Neste *supergênero*, detecta-se situações expressivas que se associam com o uso da linguagem ou que estão marcadas por sua ausência. Uma *performance* é a atividade cujos aspectos são regidos por regras expressivas como, por exemplo, uma *tópica de gênero musical* ou um timbre específico que remeta alguns deles. Os segmentos de expressividade que compõem a *performance* e reconhecimento deste *supergênero musical* que categorizo aqui como *atos expressivo* dentro do *domínio acústico/não-verbal*. Estes podem ser uma articulação sintática, uma evocação timbrística específica ou ainda uma citação destes elementos. Da forma como um mesmo *ato expressivo* pode ocorrer no cruzamento entre diferentes *gêneros musicais* dentro do *supergênero*, o mesmo pode-se escutar em distintas situações de uma *performance* que não aponte exatamente a algum dos *gêneros musicais* que descrevo neste estudo.

Este modelo indica que as configurações sintáticas e timbrísticas que compõem a expressividade do *domínio acústico/não-verbal* do *supergênero* em tela correspondem a regras de interação social, que, por sua vez, respondem, respectivamente, às seguintes perguntas: onde e quando? quem e a quem? para quê? o quê? de que maneira? que tipo de discurso?

A autoridade expressiva invoca o conhecimento e o uso de regras de interação acústica em diversas situações comunicativas deste *supergênero musical* soteropolitano. Essas regras estão relacionadas ao saber como articular, desenvolver e conduzir os *atos expressivo* e negociar o significado destes com outros nativos; ao tipo de *musicalidade* apropriada; ao diálogo entre os *performers* e à atuação em consonância com essas regras no “caput” dos *gêneros musicais*. É importante observar que as regulações em jogo estão culturalmente determinadas dentro deste *supergênero*, atuando como elemento de coesão social.

É digno de atenção a maneira pela qual os indivíduos manejam as interações sociomusicais de maneira que favorecem a produção e compreensão no domínio da interação; como os *performers* resolvem o *ato expressivo* e que tipos de interação podem ou são distinguidos; o *ato expressivo* é empregado para exercer a relação de autoridade em uma interação. A *autoridade expressiva* é a capacidade dos indivíduos desta cultura musical compreenderem as normas sintáticas e timbrísticas, atuando de modo a se entenderem e fazerem-se entendidos.

O enquadramento qual me refiro aqui alinha, de certa forma, aqueles descritos no capítulo 3, não exatamente como variantes epistemológicas, mas como um *corpus scientiarum* total – convocado em sua inteireza e que enfatiza o escrutínio das relações de variação sintática no contexto musical, espécie de “pragmática” que considera os *atos expressivo*, não apenas fraseologicamente, mas sim como formas específicas do *gesto musical* (HATTEN, 2004). Nesta perspectiva, três aspectos devem ser destacados: a *expressividade funcional*, a *expressividade implicada* e a *expressividade pressuposta*.

A *expressividade funcional* diz respeito à capacidade de atingir os propósitos comunicativos através das *musicalidades* envolvidas no *axé music*. Existe uma série de propósitos para os quais esta linguagem comum entra em cena:

“[...]...quando o cara não é do ramo, percebemos logo, não tem o swing, confunde as células...ataca errado... é uma confusão danada quando vem gente de fora ou quando tocamos em outro lugar, com músicos que não conhecem nossa música...[...]”

Todos estes são *atos expressivo*, isto é, como se performa musicalmente, com base em recursos retóricos. Estes variam de uma cultura para outra já que são o reflexo de diferentes sistemas musicais, outras *audições de mundo*. A relativização da percepção deve aqui ser

tomada como axioma da expressividade, retomando Husserl, “nós exprimimos o que nos oferece a experiência direta” (2000, p. 37).

A *expressividade implicada* configura-se como indução pragmática. Ela não pode ser considerada como uma inferência semântica que se relaciona diretamente com os significados denotativos *das musicalidades* e sintaxes do *axé music*. Ao contrário, é compreendida através de certas presunções contextuais vinculadas à “cooperação” dos músicos em uma *performance*:

“[...] quando a gente toca um galope, é na ladeira do cristo, na barra, aquele clima de carnaval, sol quente...tem que puxar a galera [...]”

A *expressividade implicada* baseia-se na distinção de dois tipos: “conciliativa” e “fraseológica”, ainda que a diferença nem sempre seja nítida. A princípio, a variante implicada “conciliativa” depende de adicionar significado ao repositório semântico das sintaxes e *musicalidades*, enquanto a expressividade “fraseológica” derivada de condições mais gerais que determinariam a articulação rítmica adequada na comunicabilidade de *gêneros musicais* específicos do *supergênero*.

Tal sutileza expressiva baseia-se fundamentalmente em uma questão estilística, em como os músicos usam as sintaxes e organizam os timbres. Estas acuidades parecem apontar à uma espécie de princípio cooperativo nativo e depende que seja expresso de forma que : (1) faça com que sua contribuição seja “verdadeira”, reconhecida pelos pares e ouvintes (2) com que sua expressividade seja o mais informativa possível, na medida que os propósitos da interação exijam, não fazendo sua contribuição mais informativa do que se requer; (3) faça com que sua contribuição seja relevante no contexto exigido e (4) evite a obscuridade e a ambiguidade, sendo breve e organizado, através do conhecimento sintático, das *claves* e *toques*:

[...] as vezes o cara até toca bem, mas não faz certinho sabe; tem coisa que não dá pra explicar, ou sabe ou não sabe[...]

A *expressividade pressuposta* é outro tipo de inferência pragmática, que parece estar unida mais estreitamente com a estrutura formal da música, como cada *gênero musical* requisita certos padrões expressivos. As pressuposições não podem ser consideradas como propriamente semânticas, no sentido literal do termo, porque são sensíveis ao contexto e seus significados estão implícitos em certas expressões, que servem para avaliar a autoridade do músico na organização do *domínio acústico/não-verbal*.

Note-se que os *atos expressivos* incluem a personalidade do *performer*, sua socio-cognição e o condicionamento afetivo. Tal característica é ainda alicerçada em seus níveis intelectual e cultural, seus sistemas motivacionais, além do sexo, idade, classe social, educação, estado emocional etc. Todos estes elementos constituem a identidade do *performer* e condicionam a acurácia do processo comunicativo. Através destes elementos expressivos os músicos não só comunicam informações, mas também intercambiam e depõem significações.

Sobre o fato de que estes esquemas anímicos, atitudes e os valores podem ser enquadrados como “fenômenos individuais”, estão, fora de dúvida, presentes nas mentes dos integrantes do *campo* do *axé music*, tal expressividade entrando em interação comunicando um ao outro, como uma “língua comum”, afetando a estratégia discursiva a ser utilizada e a avaliação de como (se) desenvolverá tal interação. Ao compartilhar certos modelos de representação mental, os músicos do *campo* do *axé music* contam com uma infraestrutura sociocultural comum para conceituar “ato expressivos” e também interpretar a ausência dos mesmos.

[...] se o cara não conhece os ritmos (entenda-se gêneros musicais) nunca vai conseguir acompanhar a gente, por isso nas bandas só tem baiano... a gente sabe quando o cara não é daqui só pelo jeito que segura a baqueta [...]

O *domínio acústico/não-verbal* é todo um sistema de representações sonoras compartilhado pelos integrantes do *supergênero*, o que não quer dizer que contornos da individualidade ali sejam anulados. Afetam a qualidade de sua interação no processo comunicativo em eventos específicos, e deve ser adicionado àqueles elementos contextuais que lhe dão marca ao “ato expressivo”: o contexto institucional, as normas de interação que devem se aplicar e a percepção/interpretação.

Deve-se entender, portanto, o *ato expressivo* no *campo* do *axé music* como um conjunto de habilidades e conhecimentos que os *performers* possuem e que lhes permitem se comunicar toda uma cosmologia nativa, remontando a conformação social da cidade, suas efigies acústicas e a própria identificação do indivíduo como pertencente a esta cultura. Os *atos expressivos* só têm significado dentro de um ambiente de (re) conhecimento cultural. O modo com que os nativos expressam o *domínio acústico/não-verbal* deste *supergênero* está preso à auro-cognição coletiva, por meio da qual dão sentido à experiência cultural e de identificação como um todo:

[...] mesmo que seja uma mistura grande de ritmos, em qualquer lugar do mundo que eu ouça eu reconheço isso como axé music, já lembro de casa, de salvador, carnaval...[...]

O *ato expressivo* é formado, portanto, pelas competências na articulação do *domínio acústico não-verbal*, pelo sentido de pertencimento sociocultural, pragmáticas e psicomotoras, com suas respectivas estruturas e funções. É justamente a autoridade destas estruturas e funções que constitui o conhecimento do *domínio acústico/não-verbal* deste *supergênero*. O conhecimento e tratamento dos *atos expressivos*, complementado pelos aspectos pragmáticos da comunicabilidade é um fator decisivo na organização simbólica desta cultura. O *ato expressivo* em sentido mais amplo, aponta que só é possível sua existência plena num *corpus* analítico obtido a partir de dados empíricos, já que sua condição se dá no contexto musical, é parte do *domínio acústico não-verbal* e, além disso, configura exegeticamente o contexto cultural soteropolitano.

4.2 A PERCEPÇÃO DO *DOMÍNIO ACÚSTICO NÃO-VERBAL* NO *AXÉ MUSIC*: BREVE ARREMEDO CRÍTICO; PARA ALÉM DO VISOCENTRISMO OCIDENTAL

Postulo que o (re)conhecimento identitário, faceta última deste estudo, esteja condicionada e fortemente atada ao fenômeno perceptivo. Ainda assim, assenta-se aquela ideia de que o único elemento que não percebemos seja o próprio ato que se consuma no processo

de perceber. Ao ver um *trio elétrico*, pessoas tocando, muitas cores atingindo a retina, performers dançando, somente torna-se visível o mesmo por meio da luz refletida que alcança os olhos. De maneira análoga, ouço o *domínio acústico/não-verbal* de um *gênero musical* que emana dali através som que alcança os tímpanos.

Nesta presença - extensão do problema íntimo dos estudos sobre *axé music* - conjuntos de sensações através dos olhos, e outro, diferente, através dos ouvidos, são percebidos. O conhecimento, fundado na experiência sensorial, apresenta-se sob visões e sons que vêm à nossa percepção, sendo, ambos, emanados do mesmo objeto (fenômeno), o *trio elétrico*. Cabe, no entanto sugerir aqui, como exercício, que o som, capturado, a priori, por uma modulação perceptória específica, não tenha como fonte, necessariamente, aquilo que a visão captura.

Tal apresentação dilemática, no entanto, como ora disponho a título de axioma filosófico-perceptivo ocidentalmente espraído, carrega a marca de um certo modo de imaginar o nativo que está profundamente sedimentado no pensamento ocidental, eurocêntrico e tradicional. O problema da percepção, ao que se impõe, diz respeito a como módulos significantes (PIERCE, 1987) podem “transpassar” de “fora” pra “dentro”, da cosmológica do mundo para o microcosmo da identificação. É desta maneira que a percepção visual e a auricular são descritas, usualmente, nos escritos filosóficos e psicológicos: como “processos” de ver e escutar (GIBSON, 1966).

Tais “processos” não incutem em abrir os olhos, postura esta fazendo-se desnecessária ou até inverossímil num carnaval, por exemplo; tampouco abrir os ouvidos, vez que não podem ser fechados. Consiste, antes, em um tipo de inquirição realizada pelo corpo todo no qual os dois sentidos (visão e audição) procuram por, e respondem às, modulações ou inclinações do *affordance*¹⁹⁹, pelo indivíduo ambiental e socialmente engajado. Esta aproximação clássica da psicologia ecológica dispõe que a percepção não seja uma operação simplesmente “interna”, de decodificação, executada sobre o material bruto das sensações, mas ocorre em circuitos maiores, que perpassam as fronteiras entre cérebro, corpo e cultura.

Entretanto, visão e audição são historicamente colocadas em oposição; tão diferentes quanto ver o *trio elétrico* passar ou ser arrastado pelo som dele. Como um observador participante, através do *domínio acústico/não-verbal*, posso, ao mesmo tempo, visualizar diversos outros traços culturais locais; de fato, a noção de que o som pode entrar no corpo e sacudir o indivíduo de um modo que a luz não consegue tem uma longa e distinta matriz na

¹⁹⁹ (GIBSON, (1971a; 1971b; 1977; 1979) definiu uma *affordance* como aquilo que o ambiente fornece ao animal. Notadamente, Gibson compara uma *affordance* com um nicho ecológico, enfatizando a forma como estes caracterizam e definem como um animal vive em seu ambiente.

epistemologia ocidental e alicerça desabusadamente os déficits por onde este estudo ganhou existência conforme procurei demonstrar no capítulo 1.2. Há uma difundida noção de que os ouvidos operam de modo topográfico, como *inputs* que realmente permitem os parâmetros físico-simbólicos do som penetrar e tocar as superfícies mais íntimas do ser (IHDE,1976). Por contraste a esta ideia, supõe-se que, atrás da retina, existam membranas que não permitem qualquer luz passar, deixando a mente no escuro espeleológico²⁰⁰.

Em seu célebre *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* (Op.cit, 1976), Don Ihde ensina que o som alcança diretamente a alma, ao passo que a visão, tudo o que pode fazer é reconstruir uma imagem de como o mundo exterior parece ser embarcado nas sensações induzidas pela luz; da mesma maneira, é mais prontamente cognoscível que se ouve som do que se vê luz, recorrentemente supondo-se que os objetos da visão não são fontes ou manifestações da luz, mas contornos que a luz ilumina. Os objetos da audição, por outro lado, não são coisas, mas fontes de som – pelo avesso, o que se vê está “fora” (mundo exterior), e o que se ouve, está “dentro” (mundo da identidade, da intimidade).

Escritos dissidentes²⁰¹ argumentam que somente quando a atenção mareia dos objetos, é que se ouve “som puro”. Nesta perspectiva, na vida cotidiana não se ouve sons, mas as próprias coisas – a porta fechando na casa, pessoas tocando... Assim, antes escuto o *trio elétrico* do que o som que dele emana; tal ponto de vista não se conciliando facilmente, entretanto, com a experiência cotidiana. Aquilo que escuto é o motor do *trio elétrico*, o assovio do vento, o zumbido dos falantes ou a explosão dos efeitos luminosos. Frasear, cantar, performar um *especial*, solar, entre outros *atos expressivos* do *domínio acústico/ não-verbal* do *axé music*, são indicações de sistemas que não descrevem coisas, mas *gestos* (HATTEN,2004) e *formas simbólicas* (NATTIEZ,1989) quais, devido às vibrações que produzem, operam no *campo comunicativo*, entre partes (cooperação sociocomunicativa²⁰²) e como “sotaque”, para os alienígenas:

[...] *Eu sinto quando o cara sabe tocar, expressar o lugar de onde vem, se é do Candeal, da Liberdade, do Pelourinho. Cada um faz de um jeito, mas todo mundo sabe quando é daqui[...].*

Conforme busquei argumentar, falar sobre música não é fazê-la mesmo. São sistemas indicativos estes que se realizam em matrizes cruzadas (língua falada e música) operando, ambas, no macrocampo da linguagem; embora componham tais cruzamentos de maneiras

²⁰⁰ Como os habitantes de uma caverna, na celebrada alegoria de Platão, que não podem ver nada além das sombras na parede projetadas pela luz do próprio fogo.

²⁰¹ Heidegger (1971), por exemplo.

²⁰² Ver Lyons (1974).

específicas no *domínio acústico* da cultura, operam independentes, autorreferenciados. Portanto, embora se deem majoritariamente no *domínio acústico* da cultura, não é completamente traduzível usar a linguagem falada para descrever o *domínio acústico /não verbal*, tampouco o último para descrever as indicações verbo-cognitivas.

Qualifico por ora a ideia de que vê-se antes objetos do que a luz, e de que ouve-se antes sons que objetos, tal aproximação mostrando que o som não é um objeto de audição mais do que a luz um objeto de visão. Pelo oposto, tanto quanto dizer que existe luz seja outro modo de dizer que se pode ver, dizer que existe som é um outro modo de dizer que se pode escutar. Luz e som são, em essência, os lados avessos das experiências e dos processos de ver e escutar, respectivamente. Note-se então a sugestão de que os olhos sejam parte do sistema perceptivo para escutar, tanto quanto os ouvidos são parte deste mesmo sistema para olhar. Até esse ponto, visão e audição são mais intercambiáveis e cooperativos do que diferentes.

Entretanto, por trás do *affordance*, seja ele visual ou auditivamente modulado de um mundo “já feito”, está uma lâmina de percepção profunda e pré-objetiva, na qual a atenção sensitiva se encontra no ápice do movimento mesmo do *vir-a-ser* no mundo, sendo então a própria realização da localização nativa no espaço, no tempo (histórico e cosmológico), e da constituição identitária. As experiências da visão e audição não são mutuamente substituíveis²⁰³. Mais que isso, elas são virtualmente indistinguíveis: visão sendo um tipo de audição e vice e versa. Este argumento me leva por fim a rejeitar aquela premente ideia que atribui a dominância do pensamento objetivo no ocidente, na ciência e na leitura (verbal e musical) e sua databilidade (por exemplo) a uma obsessão pelo olho. No momento, sigo com o desenvolvimento argumentativo na elaboração do contraste entre ver e escutar, como é, no senso comum, normalmente entendido para examinar suas implicações no entendimento, primeiro, sobre pessoas e coisas; segundo, sobre som, língua, fala e escrita; e terceiro, sobre as práticas sensoriais da cultura musical em tela, tendo-a como manifestação última do acabamento *acústico/não-verbal* mais difundido e *supergenérico* do local, Salvador.

Conforme inicialmente dispus, visão objetifica, som personifica. De todas as implicações deste suposto contraste, sua mais notável consequência tem sido a noção de que a visão, vez que não é contaminada pela experiência subjetiva da luz, produz um conhecimento do mundo exterior tido como racional, independente, analítico e atomístico. Por outro lado, a audição, já que se baseia na experiência “fugaz” do som, conduz o mundo nativo para dentro

²⁰³ Do mesmo modo que— por exemplo — a língua de sinais dos surdos é substituível pelo discurso oral.

do perceptor, produzindo um tipo de conhecimento intuitivo, engajado, sintético e holístico - íntimo.

Para os que celebram o método científico positivista como a realização máxima do espírito humano – conduzido este, o ápice iluminista - a visão é, sem dúvida, um sentido superior, daí que tal *approach* foi sempre privilegiado nas análises sobre o *axé music* – mesmo que longe de sê-lo só. O trajeto visual, escrito e lido para alguma “verdade objetiva” é, entretanto, pavimentado de alucinações. Precisamente porque a visão produz um conhecimento indireto, baseado na conjectura de dados disponíveis na luz, ela nunca poderá ser nada mais que transitória, nunca aberta a futuros testes e à possibilidade de refutação empírica. Mas conquanto não haja certeza do que se vê (no escuro, por exemplo), não existe dúvida em relação ao que se ouve. Uma vez que o som fala diretamente, o *domínio acústico/ não verbal* não mente. Não há problemas acusmáticos na mesma medida que ilusões ópticas (RÉE, 1999). O que segue é que, em se tratando de assuntos da alma, da emoção e da sensação, questões “introspectivas” da vivência, da experiência comunitária, da eficácia comunicativa e da conformação identitária, a audição parece se superpor à visão.

Zuckerkandl, em seu célebre (1956), expõe que a mansidão, a serenidade e a confiança “comum” nos cegos contrastam diametralmente com a exasperado frenesi e desconfiança encontrada em surdos. Para ele, o fato do homem cego ser guiado e orientado pela audição ao invés dos olhos, outras conexões com o mundo se dispõem, estas que, de outra forma, seriam assombradas pela dominância visual. Sua premissa é a de que no domínio no qual ele entraria em contato, os indivíduos seriam mais seguros, envoltos de sua identidade, do que num mundo de coisas visíveis para onde o surdo seria direcionado.

Como representação estéril desta aproximação, tal passagem é, obviamente, infame. Ela demonstra, entretanto, sobre como a sensibilidade ocidental percebe a audição como calorosa, comunicativa e solidária; e a visão como fria, distanciada e insensível. Não por acaso, então, variados desdobramentos desta construção cultural parecem atribuir a obsessão pela visão dos males da civilização ocidental moderna (JAY, 1993; LEVIN, 1988; 1993).

Mais do que qualquer outra modulação perceptiva, a visão objetifica o ambiente, a considerá-lo como um repositório de coisas, alheias ao eu subjetivo, que estão lá para serem capturadas pelos olhos, diligenciadas pela ciência, exploradas pela tecnologia e dominadas pelo poder. Se ao menos restaurar o equilíbrio devolvendo a audição ao seu devido lugar no sensorio for possível, recupero uma atenção mais harmoniosa, benevolente e empática ao meu entorno. Então, quem sabe, redescubro o que significa pertencer.

Tais entraves não são novos; paradoxalmente, a depreciação filosófica da visão (assim como a motivação inicial deste estudo) é tão antiga quanto a sua elevação ao topo da hierarquia dos sentidos²⁰⁴. A essa última tradição pertencem os argumentos de muitos estudiosos clássicos de que a própria palavra “pessoa” deriva do Latim *personare*, que significa, literalmente, “soar através de”. Esta, afirmo, encontra-se em concordância com a organologia instrumental do *axé music* através da qual, por detrás do aspecto visível do instrumento, da pele específica de um tambor, residem aspectos culturais interiores, subjetivos e simbólicos que se revelam pelo timbre. Quando se expressa o som não-verbal através de um determinado timbre (de dentro do instrumento) para fora (cultura), no polo perceptivo deste processo, eles - a sintaxe, o timbre - penetram, inversamente de fora para dentro, da cultura para o indivíduo. Onde a visão coloca um e outro vis-à-vis, no *campo* das aparências, deixando cada indivíduo da cultura construir a representação interna da expressividade do outro, o timbre e sua sintaxe estabelecem a possibilidade de uma intersubjetividade genuína; de uma comunhão participativa do “eu” com o “outro” por meio da imersão no fluxo *acústico/não-verbal* onde parâmetros comunicativos e culturais densamente distribuídos são partilhados: a visão, nesta exposição, define a **individualidade** do “eu” em oposição aos “outros”; a audição define o “eu” **socialmente** em relação aos “outros”.

Entre a literácia e o *domínio acústico/não-verbal*

Em nenhuma outra *totalidade* cultural a ambivalência em torno das atitudes perante a visão e a audição são tão evidentes quanto nas concepções ocidentais acerca da língua falada e, sobretudo, da distinção entre acústica e escrita – sendo, este, tema recorrente ao longo de sua reflexividade e história a respeito.

Remonta a Platão e Aristóteles a tendência de os filósofos considerarem a escrita apenas como uma “falange visível” da realidade interior do *domínio acústico* de uma cultura. Rousseau - para quem a escrita não era nada além da representação dos sons da fala – (oposição oportuna, então, dos domínios acústico e visual), queixava-se severamente (escrevendo, pois) do prestígio e atenção oferecidos por seus contemporâneos à literácia quando dispunha que ali nada mais seria que uma capa inautêntica para a “coisa real” (DERRIDA, 1974, pg. 36), a

²⁰⁴ Conforme aponta Don Ihde, “existe uma antiga e arraigada tradição de que a visão ‘objetifica’, e, de modo oposto e não amplamente notado, existe uma tradição de que o som ‘personifica’” (IHDE, 1976, pg. 21).

escrita não passando de uma grafia do som falado por meio de marcas visíveis (BLOOMFELD,1933).

Neste aspecto, venho me postando a favor de Saussure, crente que sou de que o som falado e aquele escrito são dois sistemas distintos de signos (1959). Note-se que em todas estas posturas residem uma implícita priorização da audição sobre a visão, a primeira dando acesso a intimidades da experiência humana, das quais, a última, poderia apenas oferecer um tímido reflexo: a única ligação verídica sendo do “som”.

Ironicamente, contudo, ao mesmo tempo em que a escrita é apresentada como não tendo outra razão de ser senão o modelamento do som num meio visível, a apreensão da fala é, ela mesma, modelada sob a inspeção do som escrito, assim, revela-se um viés visual na própria noção do que é a verbo-cognição. Lembremo-nos que a suposição subjacente até aqui, compartilhada tanto pelos maiores defensores da percepção visual como por seus críticos, é a de que não se enxerga a luz, mas sim os objetos que ela ilumina. Não se pode ler, desta forma, sem uma fonte luminosa, vez que não se captura imagens da luz, mas sim signos na página. De forma análoga, não se pode escutar uma voz ou um instrumento a menos que estejam dispostos em som.

Entretanto, uma genealogia da palavra escrita pode levar a acreditar que o que se ouve não é o som ele mesmo, mas as palavras formadas na mente a partir dele: *língua-como-palavra* inscrito alelamente em *som-como-signo*. Mesmo enquanto soa, não chama a atenção para si mesmo enquanto som (IHDE,1976, pg. 161), antes, o som “entrega” as palavras e signos que se escuta. Assim, genericamente, supõe-se que palavras podem ser extraídas do meio acústico e podem ser preservadas, seja como impressões na mente ou, ainda, como anotações na página, independentemente de sua condição acústica. Aqui se inscreve uma das dobras analíticas que originaram este estudo, no sentido de que a totalidade dos trabalhos encontrados sobre o *axé music* reduz todo o domínio acústico do *supergênero axé music* à suas letras (como objeto sonoro sem timbre ou sintaxe instrumental características) ou mesmo tenta-se usá-las (as letras) para explicar a totalidade do seu fenômeno como *corpus* sonoro-semântico, irradiando, por último, aquela inconsistência epistemológica que chamei, no capítulo 1.3 de “língua sobre música”.

Quando o nativo modula os polos tanto expressivo quanto perceptivo para o repertório timbrístico e sintático do *axé music* (sua comunicabilidade, pois), seu engajamento dirige-se ao *domínio acústico/ não-verbal* e suas decorrentes emanências sígnicas (aqui, depois de ouvidos, verbo-cognitivamente explicativos), conferindo, aí sim, contornos de seus diferenciais qualitativos identitários. Embora sejam sistemas de referência acústica (matrizes) próprios,

operam juntos, dentro do *domínio acústico da cultura* para compor um significado identitário, histórico e localizado que nem uma nem outra destas matrizes, potencialmente, arremeteria sozinha.

Mas, quando se trata simplesmente de fala, de verbo-cognição, inclino-me a tratar a audição como uma espécie de *visão aural* – que reage ao som da mesma maneira que a “visão do olho” reage à luz - ao contrário de uma auro-cognição – ou seja, o som para garantir sua inteireza semântica estaria, aqui, transcodificado pelo olho. Desta forma, espraia-se no mundo “civilizado”, “erudito”, grafado e visocêntrico que se apreende palavras (ou, ainda, desenhos musicais), não sons – como se as qualidades dos sons da fala ou dos instrumentos fossem vistas ao invés de ouvidas.

Tal enquadramento é exatamente o que Saussure descreve como *significante verbal* – o padrão de som registrado na *psique* – como um *som-imagem* (1959, pg. 66). De acordo com esta disposição, reconhece-se uma palavra da fala ou uma frase na partitura da forma com que reconhecemos uma palavra da escrita ou um signo musical, combinando o padrão percebido com um esquema mental pré-existente, “enxergando-os”.

Como o ensino-aprendizagem dos *gêneros musicais* envolvidos na conformação do *axé music* se deu – e ainda se dá – majoritariamente, de maneira ágrafa, sua comunicabilidade, no *domínio acústico/não-verbal*, se estabelece sem a referência escrita, sendo esta a forma nuclear de apreensão e reprodução dos seus aspectos mais distintivos (sintaxe e timbre):

“[...] Aqui ninguém lê música não, a gente aprende de pai pra filho, amigos, no ghetto, de ouvido, em baile. Hoje em dia os naipes até são escritos, mas nunca foi assim. Pra tocar axé você tem que viver a cidade, conhecer tudo, os lugares, as comidas os cheiros, as cores [...]”

Chamo atenção aqui, em somada dobra analítica, para a centralidade do *domínio acústico/não-verbal* na apreensão e expressão desta música, negligenciadas, desgraçadamente, em detrimento de sua literacia; os sons apreendidos não são desenhos sígnicos, mas sim registros íntimos da identidade nativa, de sua territorialidade e databilidade na *psique* comunitária local.

Em seminal estudo, “*The Gutenberg Galaxy*”, Marshall McLuhan (1962) argumenta que a invenção da prensa conduziu o ocidente a uma percepção inteiramente nova da realidade na trajetória da cultura humana, marcada pela dominância absoluta do olho e, com ela, a um viés direcionado a uma maneira específica de pensar, que é objetiva, analítica e segue um

caminho linear de conexões lógicas explícitas. Mesmo antes da introdução da tecnologia da impressão - durante o estágio quirográfico de cultura precedente-, a substituição de palavras faladas por escritas havia começado a pender o equilíbrio entre audição e visão em favor da última. Entretanto, entre culturas “orais-aurais”, onde a escrita era desconhecida, o ouvido exercia uma esmagadora tirania sobre o olho (MCLUHAN, 1962, pg. 28):

[...] todos nós tivemos aula de música no Pracatum²⁰⁵, com Letieres²⁰⁶...alguns lê muito bem até, mas não é dali que vem nossa música baiana ...ela vem da convivência, todo mundo já sabe o que fazer, ainda mais na percussão...o pessoal dos sopros lê mais e tal, mas a gente sai quebrando tudo [...]

Note-se que, partir das contribuições de McLuhan, Walter Ong fez derivar todas as características essenciais do pensamento e expressão baseados oralmente dos traços que distinguem a audição da visão. A cultura aural, afirmou ele, possui um caráter agregativo; é harmônica e holística em vez de dissecadora, analítica e atomística; é concreta e situacionalmente específica, em vez de abstrata e independente do contexto; é focada em pessoas, em vez de em coisas. A audição liga as pessoas em comunidade; a visão isola o indivíduo vis-à-vis do mundo. Finalmente, a força interiorizante do som se relaciona de maneira especial ao sagrado, às questões últimas da existência (ONG, 1982 pg. 73-74)²⁰⁷.

Em suas localizações de culturas orais e civilizações letradas de cada lado de um “grande divisor”, tanto McLuhan como Ong efetivamente reproduzem uma dicotomia entre participação oral e observação visual que, como venho estudando, está profundamente incrustado na tradição ocidental. Assim, o som, de acordo com Ong, registra a interioridade das coisas de uma maneira que é não é possível com a luz, que meramente reflete suas superfícies externas. Porquanto a visão situa o observador pelo lado “de fora” do que ele vê (à distância), chegando ao perceptor de uma só vez, o som invade o ouvinte, reunindo fontes de todas as direções. Aqui, o nativo é o centro de seu mundo auditivo, envolvente, assentando o indivíduo num tipo de núcleo de sensação e existência, de *locus* e *ethos*, imergindo na audição do *domínio acústico/ não-verbal* do *axé music*. Sob tal arregimentação, não há maneira de se reagir analogamente à visão (ONG, 1982).

²⁰⁵ A Associação Pracatum Ação Social – APAS é uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, que realiza programas educacionais, culturais e de desenvolvimento comunitário no Candeal Pequeno de Brotas, em Salvador, Bahia, desde 1994, fundado pelo percussionista Carlinhos Brown.

²⁰⁶ Letieres Leite, saxofonista e arranjador, fundador da Orquestra Rumpilezz e do método de estudo de claves percussivas UPB (universo percussivo baiano).

²⁰⁷ Tal clivagem demonstra, para Ong, que com ascendência da visocentrismo a religião dá lugar à ciência secular.

É nesta afirmação, de que o nativo, numa cultura musical predominantemente aural ouve a sintaxe e o timbre do *axé music* apenas como som (não como signo escrito) – ainda, este, com semântica quase verbo-cognitiva – que se ouve o *domínio acústico/não-verbal* deste *supergênero* se impor como se estivesse o indivíduo visualizando a própria explicação linguística dela, seu melhor “arranjo semântico”. O *domínio acústico/não-verbal* desta cultura musical caracteriza-se por uma expressividade de movimento fugidio, carregado na crista de um som que “existe apenas enquanto está deixando a existência”. Foi a escrita e o visocentrismo que amarrou as palavras ao *axé music* e o fez parecer “coisa”, objeto estanque para a assimilação pela visão - tanto no que tange sua descrição (“língua **sobre** música”), sua análise musicológica (“língua **na** música”), seu apelo cinético (coreografias) e sua megalomania espetacular (*showbiz*). Aqui, insisto que o *axé music* é chave central para o entendimento de uma cultura que funde de maneira unívoca e singular aspectos determinantes do “ocidente secular” e da “auralidade tribal”.

Durante minha vivência em Salvador e baseado em trabalhos de *campo* conduzidos na região é notável que o mundo destes nativos é definido, acima de tudo, pelo som em vez da vista. Habitar tal mundo não é se deparar com um espaço de objetos prontos, mas participar de dentro no movimento perpétuo de sua geração, da criação de gírias e neologismos constantes – muitos dos quais, inclusive, se alastram Brasil afora. Não existem “coisas”, estritamente falando, mas sim uma comunidade que estabelece sua presença, antes de tudo, por meio de suas ações contínuas. A audição é o par ressonante dessas ações com o movimento da atenção do ouvinte. Assim, estes indivíduos ouvem som em vez de coisas e são movidos pelo som ele mesmo, como o são pelo canto, daí muito do apelo cinético-mocional deste *supergênero*, qual não incorrerei no momento por uma questão metodológica.

De fato, a distinção entre fala e canto, tão central à concepção letrada de linguagem, não parece fazer muito sentido entre os nativos. Falar e cantar são ações que, do mesmo modo que dançar, tocar (encostar) e gesticular “externam” ou liberam aspectos do ser na plenitude do espaço acústico que envolve a pessoa. Diferentemente do espaço pictórico investigado pelo olho, o espaço acústico é fluido, criando e recriando suas próprias dimensões momento a momento. Sua forma é a de uma esfera, estendendo-se para fora da pessoa, igualmente, em todas direções. Porém, essa esfera não tem superfície externa ou fronteira: ela não preexiste nem cerca a expressão e a percepção; mas como que toma forma à volta deles no processo mesmo de seu envolvimento auditivo um com o outro e com o ambiente.

Efetivamente, esta descrição estabelece fundamentos para o *campo* de pesquisa da antropologia dos sentidos²⁰⁸. É verdade que certos aspectos deste programa têm acarretado críticas justificadas de grupos antropológicos como a atribuição de mentalidades pré-lógicas a sociedades “tribais” no nível oral-aural, o relativo desprezo de outras modalidades sensoriais além da visão e da audição e a consequente elisão de diferenças entre as culturas de cada lado do “grande divisor”, entre oralidade e letramento. Entretanto, a ideia básica de que as culturas podem ser comparadas em termos do peso relativo dos sentidos através dos quais as pessoas percebem o mundo à sua volta foi mantida. Assim, não é tanto no que elas percebem, mas em como elas percebem, que as culturas diferem. Não será mais possível identificar variações culturais com visões de mundo alternativas, como se todos percebessem seus entornos da mesma forma (visualmente, vendo-o), mas vissem coisas diferentes por conta de seus diferentes modos de organizar informações perceptivas em representações, pois a própria ideia de que o mundo é conhecido pela sua representação mental está atada a pressupostos sobre a preeminência da visão que não são aplicáveis interculturalmente.

Para demonstrar como isso se dá de forma geral naquela presença percussiva timbristicamente específica no *axé music*, cito o significado que os nativos atribuem aos sons de três atabaques presente em cultos ao *orixás* do candomblé (citados no capítulo anterior), alicerce fundamental da estética identitária deste *supergênero*: o *Rum* (solista), maior, com som grave é o líder da bateria, com repiques e floreios que guiam a dança dos *orixás* e o ritmo do *xirê* (dança ritual); o *Rumpi* (acompanhamentos), de tamanho médio e tom médio que toca um contratempo que dialoga com o *Lé*, criando uma “base” sonora para o *Rum*; e *Lé* (timeline): O menor e mais agudo. marca o tempo e a pulsação, sendo o ponto de partida rítmico, por vezes tocado por *ogãs* aprendizes.

Rum, *Rumpi* e *Lé* são mais que instrumentos; são elementos vitais que trazem o *axé* (energia vital) para os rituais, sendo a voz dos *orixás* e a espinha dorsal da musicalidade africana no Brasil: em cultos, são considerados irresistíveis.

De fato, para os nativos desta cultura musical, o rufar dos atabaques traz as vozes dos espíritos que, em rituais de possessão no candomblé, penetram e abalam os corpos daqueles possuídos. E enquanto os instrumentos soam, o louvador declama os nomes dos espíritos, diretamente nos ouvidos do médium pretendido. A força sônica do grito anima o corpo mediúnico da mesma maneira que o vento atíça o fogo, incendiando-o em agonias que indicam o início da possessão. A palavra mágica é som que existe (e sai da existência) no ato de sua

²⁰⁸ Ver STOLLER, (1989); HOWES (1991a) e CLASSEN (1993, 1997).

enunciação. Como tal, é um fenômeno da mesma ordem do rufar do instrumento musical. Em todo caso, é o som em si que as pessoas ouvem e ao qual elas respondem. Supõe-se que esse som tenha uma existência própria, metafisicamente alicerçada, apartada dos domínios da vida ordinária, animal e vegetal.

A faculdade da audição é altamente valorizada, como o são as faculdades complementares da fala e do canto. Embora altamente imbricadas, a fala é distinta do canto na classificação, não nos termos do destacamento das palavras com relação ao som, mas como polos num contínuo de combinações alternativas entre fonética, texto, tempo, tom e timbre.

A primazia atribuída à audição, assim como à fala e ao canto, é enfatizada por meio da repetição de refrões que *grudam no ouvido*. Os termos que podem indicar “audição” podem ser traduzidos não apenas como “escutar”, mas, também, como *entender* e *conhecer*, o que ocorre com altíssima frequência, inclusive, em diálogos verbo-cognitivos prosaicos e coloquiais (*entendeu?*). É a habilidade de bem *escutar/entender/conhecer* que define a pessoa como um ser plenamente integrado social e auralmente nos parâmetros expressivos deste *supergênero*. Alerta a esses movimentos, o corpo ressoa e responde, similarmente, através da atividade de expressão acústica. Desta forma, o som das sintaxes ecoa o movimento do ser ou elemento do ambiente ao qual ele corresponde, dando origem a um *iconismo do som* que mostra-se característica pronunciada desta comunicação. Por meio da organização sintática *acústica/não-verbal*, os nativos não apontam e rotulam coisas no mundo, mas, incessantemente, trazem o mundo à existência em torno de si ao tempo em que são de contínuo trazidos à existência através de sua própria imersão num ambiente sonoro em direção à expressão da solidariedade para com os membros da comunidade.

O que mais chama a atenção nas categorias descritas acima é que em todas há um contraste radical entre a audição e a visão nos termos em que, como já estudei aqui, estão amalgamadas na tradição filosófica e científica Ocidental. Entre os critérios polarizados, estão, portanto: (a) que o som transpassa enquanto a visão aparta; (b) que os sons inundam o espaço envolvente pelo que aquilo que vemos são objetos fracionados nele; (c) que o corpo replica ao som como uma caixa ressonante e à luz como reflexo; (d) que o mundo aural é dinâmico e o mundo visual estanque; (e) que escutar é “fazer parte” enquanto ver é se “distanciar”; (f) que a audição é culturalmente coesiva enquanto a visão é antissocial; (g) que a audição é virtude enquanto a visão é demagógica; e, finalmente, (h) que a audição é compassiva e fraterna enquanto a visão é indiferente, individualista.

Paradoxalmente, contudo, existem enigmas e inconsistências metodológicas que sugerem que estas distinções podem refletir mais sobre as concepções dos etnólogos (onde

me incluo, sem medo de errar) do que sobre a própria experiência sensória das comunidades entre os quais tenho trabalhado. De fato, é difícil evitar a suspeita de que a atribuição de sensibilidades auditivas (bem como táteis, hápticas e olfativas) aguçadas aos “outros” esteja levando-os a carregar o peso das modalidades sensoriais exiladas da estrutura sensória da modernidade letrada, positiva, científica e dominante por conta da hegemonia concebida à visão pelo Ocidente²⁰⁹.

Comparando o perfil sensório da *totalidade* Ocidental com o nativo, parece claro que o que está em jogo não é a predominância da visão sobre a audição, mas o próprio entendimento da primeira. É evidente que a primazia da visão sobre a audição não pode ser usada para responder pela objetificação do mundo. Antes, o contrário; é através de sua cooptação a um projeto moderno de objetificação que a visão tem sido condicionada à faculdade de reflexão pura e desinteressada, cujo papel é meramente o de entregar "coisas" à uma consciência. Mas - como argumentou Theodor Adorno (1981) - enquanto o olho precisou se acostumar à percepção da realidade dos objetos, o ouvido ficou para trás nesse desenvolvimento. Existe, segundo o mesmo, algo quase arcaico na audição.

No entanto, Gibson (1966) explicou que não há necessidade de um sentido ser validado por outro. Não oferecerei aqui uma avaliação detalhada da já mencionada abordagem ecológica que Gibson faz dado que outros já o fizeram²¹⁰, entretanto, há aspectos desta que me fazem-se necessários aqui, especialmente sua concepção dos sentidos como sistemas perceptuais, e não como registros de experiência especificamente relacionados a estímulos, o que torna as distinções entre visão e audição muito menos claras do que geralmente se está inclinado a supor.

Gibson sustenta que deveríamos deixar de conceber a percepção como atividade calculadora de uma mente dentro de um corpo e, em vez disso, como uma atividade exploradora do organismo dentro um ambiente. Como tal, ela não fornece imagens ou representações. É como se ela dirigisse o organismo todo ao longo do avanço de seu projeto. O organismo perceptualmente acurado é aquele cujos movimentos estão bem sintonizados e são sempre responsivos às perturbações ambientais. Por esse motivo, a percepção visual jamais pode ser desinteressada ou puramente contemplativa. **O que se vê é inseparável de como se vê; e como se vê é, sempre, dado em função da atividade prática na qual se engaja, ou seja, a percepção de**

²⁰⁹ A tempo, uma das ironias desta crítica ao visocentrismo é que ao sugerir a restauração da audição ao seu devido lugar na proporção dos sentidos para esta análise, na verdade, reproduzo essa oposição entre a audição e a visão e, com ela, um conceito de visão etnocêntrico e empobrecido para o qual seu alistamento no projeto da modernidade me trouxe.

²¹⁰ Ver Michaels & Carello, 1981 e Reed, 1988b.

qualquer depende do movimento do perceptor em relação ao que é percebido. Constitui equívoco fundante, para ele, pensar nos olhos e nos ouvidos como *loci* para bancos de células receptoras que estão, por sua vez, vinculadas a centros de projeção no cérebro. Ao contrário, eles devem ser entendidos como partes integrais de um corpo que está continuamente em movimento, laboriosamente explorando o entorno na busca prática de sua vida no ambiente.

A visão, assim, não é um rebatimento do estímulo de fotorreceptores. Ela é, isto sim, a conquista de um sistema que abrange ligações neuromusculares ativando a orientação dos órgãos nos quais os receptores localizam-se. Assim, olhar é parte de um par móvel de órgãos, localizado em uma cabeça que se move e que está vinculada a um tronco que também pode mover-se de um lugar para outro. Todos estes “equipamentos”, juntos, corresponderiam ao que Gibson denomina *sistema perceptual para a visão* (GIBSON, 1979). Entretanto, note-se que todo este sistema é compartilhado com aquele da audição, a cabeça sendo comum à ambos. O ato de mover a cabeça equilibrando a entrada do som emitido por um *ensemble* de *axé music* e fazendo com que ele arrebate igualmente às duas orelhas também move os olhos, de modo que eles sejam orientados diretamente na direção do *trio elétrico*, por exemplo.

O argumento central e libertador aqui é de que os sistemas perceptuais não somente se entelham em suas funções como também se submetem a um sistema total de orientação corporal; olhar e escutar, portanto, não sendo atividades separadas, mas modulações da mesma atividade: a do organismo todo em Salvador. Qualquer sentido, ao consumir um objeto particular de atenção, traz consigo as operações concordantes de todos os outros.

Em sua *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (1962) aponta que a unidade da percepção enquanto entidade *intersensorial* reside na sinergia corpórea dos sentidos em sua concordância rumo a um objetivo comum. Assim, os olhos, os ouvidos e todos os outros sentidos são, juntos, recursos de uma mesma unidade perceptora, integrados em uma mesma ação (1962, pg. 317-318), fato que não indica absolutamente a justa equivalência dos *inputs* já que cada sentido traz consigo uma estrutura substancial que nunca é totalmente transponível (1962: 225) e cuja decodificação de um para o outro a partir de diferentes matrizes causam percepções desordenadas, embaralhadas, fragmentadas, desarticulas, ruidosas e assimétricas.

Tanto Gibson quanto Merleau-Ponty são ferrenhos em sua rejeição da ideia cartesiana dos sentidos. Vez que o corpo nativo habita a cidade, e que – para todos os efeitos e propósitos – o corpo e o indivíduo são um só, segue-se que o último seja habitante de sua cultura e não de um espaço dentro da cabeça. E, pelo mesmo motivo, a cultura gabarita seus movimentos e *performances* em vez de uma representação cognitiva individual, interna. Como Gibson,

Merleau-Ponty afirma que, ainda que não possa haver percepção sem movimento, este também é culturalmente guiado.

Entretanto, enquanto Gibson questionava a possibilidade de que o perceptor realizasse seu ambiente (*locus*) e identidade cultural, Merleau-Ponty ainda retrocedeu um passo. Pois, como poderia haver um ambiente cheio de estímulos exceto por um ser que já está imerso no “território sensível” (1964a, pg. 160) e, portanto, atado à um *campo* perceptório já dado preliminarmente? Em resumo: para o nativo, antes de “eu ouço *axé music*”, vem “eu me percebo enquanto tal (*self*)”. Aqui a fronteira entre o interior e o exterior, ou entre o indivíduo e sua cultura é dissolvida, o nativo tornando-se exatamente o que percebe; o som, aqui, funcionando como densa presença deste movimento de *vir-a-ser*, da realização composicional do seu “lugar no mundo”.

A distinção entre territórios (*loci*) transforma-se em uma entre as “direções”. Na orientação interior, a cultura penetra a consciência; ao contrário, no mundo exterior, a consciência penetra a cultura. No lugar da barreira que o olho soergueu em torno do que é percebido, o ouvido constrói uma ponte que permite um tráfego sensório. Quando se vê coisas longínquas, elas parecem distantes, mas quando se ouve o *domínio acústico/não-verbal* do *axé music* ele parece *vir* de uma distância. O espaço da audição, então, não está colocado sobre o ouvinte, mas corre em sua direção e para dentro dele. Não é um espaço de lugares, bairros, estados, continentes, mas sim de correntes, onde nada pode ser dividido ou mensurado. Note-se que a experiência auditória é, essencialmente, participativa, de imersão em uma *totalidade* indivisível e sem fronteiras, que configura a inteireza de um *supergênero musical* bem acabado e definido. E, deste modo, a qualidade “lá de fora” que experiencia-se com a visão, é substituída pela qualidade “à meu caminho”, “para meu interior”. Ou, em outros termos, o salto da percepção visual para a auditiva é como a transição do meio estático da *Fontana de Trevi* para a fluidez da Avenida 7 de Setembro:

“[...] a gente sabe quando chega em Salvador pela trilha sonora do lugar, os atabaques, tambores, as músicas, o cheiro do dendê, o *axé*, o barulho do mar....tudo isso faz parte [...]”

Figura 21: *Fontana di Trevi*, marco romano e suas estátuas, ícones da estética ocidental



Figura 22: Avenida 7 de Setembro, coração histórico do carnaval de Salvador, berço do *axé music*.



Stravinsky (1936) dispõe que não ouvimos tão bem com os olhos cerrados, vez que perde-se o direcionamento visual da percepção auditiva. Apartado do movimento corporal de sua produção, o som musical parece abstrato e intangível. Assim a audição torna-se um sentido quase passivo. É justamente esta qualidade de audição que Stravinsky atribui àqueles que ouvem música com os olhos fechados. Tais pessoas, como ele, ironicamente, assinala, longe de escutarem a música em si, permitem que o som se derrame sobre elas - flutuando através da experiência (IHDE, 1976). Somada a ação dos olhos, no entanto, deixa-se de ser consumidor do som e junta-se, silenciosa e espontaneamente à própria marcha de sua geração - a audição desperta de sua languidez e torna-se ativa, engajada.

Tais considerações me conduzem à um desenlace de importância. Se a audição é um modo específico de engajamento participativo com o ambiente, não é porque se opõe, nesse aspecto, à visão, mas porque ouvimos tanto com os olhos quanto com os ouvidos. É precisamente no alistamento da visão ao processo de percepção aural que ouvir passivamente converge-se em escutar ativamente, vez que o oposto também se aplica: é o agrupamento da audição no processo de percepção visual que converge o assistir passivamente em observar diligentemente.

No cerne deste entendimento está a teoria representacional do conhecimento, (cf.cap.1) a partir da qual parte-se do material físico da sensação corporal para construir um signo interno que represente o mundo exterior, com base em modelos, categorias e esquemas transmitidos por uma tradição cultural particular. A teoria depende de uma distinção fundamental entre dimensões físicas e culturais de percepção, segundo a qual as primeiras têm a ver com o registro de sensações pelo corpo e pelo cérebro, enquanto as últimas têm a ver com a construção de representações na mente. Em seus movimentos e respostas, tais como olhar, escutar e tocar, o corpo pode fornecer recursos simbólicos para *projetos* de cognição cultural, mesmo não sendo destes processos corporais que a cultura “surge”. Para sumarizar esta útil distinção²¹¹, considera-se que o corpo, com seus vários sentidos, abrange o terreno cognitivo da cultura em vez do existencial – ou que a percepção do *domínio acústico/não-verbal* da cultura delimite aspectos simbólicos específicos, não ontológicos.

Em complemento a esta discriminação, a importância expressiva e não a experiência sensorial – ou seja: com os modos como essa experiência pode ser selecionada, metaforicamente, para “representar” conceitos centrais e valores de uma cultura aparece fortemente nos traços da cultura soteropolitana, que se autodenomina a “cidade da música”, “berço” da *música popular brasileira*, etc. Estes valores se adicionam àquilo que ela denomina o modelo sensorial predileto da mesma forma que a *totalidade* ocidental, por exemplo, se prendeu à experiência da visão, fazendo com que ela significasse o valor do conhecimento objetivo.

Entre os nativos, valores centrais são expressos por meio de metáforas da audição ou do tato. Isso é o que Classen (1993) explicou através da *modelagem cultural*, ou “subordinação” da percepção. Modelos sensoriais, são arquétipos culturais, e, portanto, valores sensoriais são valores culturais. Desta forma, o fato de que aqui a visão, ou acolá o tato ou a audição, terem sido escolhidos como veículos de elaboração simbólica para a composição cosmológica e

²¹¹ Ver Csordas (1990, p.40).

identitária não quer dizer que, substancialmente, as pessoas verão, escutarão ou tocarão de maneira diferente. O fator determinante no que diz respeito à exploração intercultural das ordens sensoriais é que os significados e entendimentos do mundo adquiridos por meio da atividade perceptual são expressos simbolicamente por meio de valorações extraídas desse ou de outro domínio de experiência sensorial (CLASSEN, 1997).

Essa mesma simbolização das experiências perceptivas de olhar, escutar e tocar, bem como suas conversões em recursos metafóricos e linguísticos para a expressão de valores culturais extrassomáticos, aponta para o fato de que os nativos não são simplesmente dotados pela natureza com competências prontas de modelagem perceptória, mas que estas são, em vez disso, cultivadas, como qualquer outra habilidade, por meio da prática, da *autoridade expressiva* e do treino na própria cultura, o gabarito perceptório difere, não somente entre indivíduos, mas entre culturas e sociedades inteiras (HOWES, 1991b).

O efeito dessa proposição é sustentar uma noção de culturas como sendo sistemas de representações coletivas, além das condições e contextos da vida prática dentro da qual as pessoas desenvolvem e incorporam suas próprias habilidades de expressão e percepção. Em uma sociedade aural como a de Salvador, por exemplo, os nativos expressam suas ideias acerca de conhecimento do *habitus* ou entendimento de sua cosmologia por meio de metáforas do *campo* da experiência do *domínio acústico/não-verbal*. Ao invés de arquitetar um conjunto de conexões metonímicas (como o próprio uso da palavra *axé*) entre os órgãos sensoriais e as decodificações cerebrais, o mapa simbólico estabelece um sistema de correspondência metafórica entre o *campo* material da experiência perceptiva do *domínio acústico não-verbal* e o *campo* ideal das representações mentais. A ilustração desta engenharia pode ser representada pela substituição do domínio do sentido pelo domínio acústico na representação de linguagem de Saussure, conforme expus no capítulo 1.4.

Por fim, notemos que a clivagem entre visão e audição, como comumente compreendida na tradição Ocidental, não é, nem de longe, natural ou universal à humanidade, mas, sim, o resultado de um desenvolvimento histórico local, específico, que ecoa como a crítica fundacional deste estudo.

Da mesma forma que deve-se enquadrar a expressividade e a percepção como um conjunto associado de tarefas mentais e corpóreas, deve-se também pensar no *macrocampo* do *domínio acústico/não-verbal* da cultura com todo o cabedal epistemológico a disposição, evitando a cisão de aproximações esquecidas por tradições explicativas específicas na composição de um *hub* interpretativo cada mais amplo, capaz de instrumentalizar análises em

diferentes culturas independentemente do ângulo analítico animado na compreensão dos signos delas emanentes.

5 REFERÊNCIAS

- ABPD. **Relatório Anual da Associação Brasileira de Produtores de Discos**. Rio de Janeiro: ABPD, 2008.
- ABU-LUGHOD, L. Islam and the gendered discourses of death. **Int. J. Mid. East. Stud.** 25; 187-205, 1993.
- ABU-LUGHOD, L. **Shifting politics in Bedouin love poetry**, pp. 24-45, 1990.
- ABU-LUGHOD, L. **Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society**. Berkeley; Univ. Calif. Press, 1986.
- ADORNO, Theodor W. *A indústria cultural*. In: COHN, G. (Org.). T. W. Adorno: **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986a.
- ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular*. In: COHN, G. (Org.). T. W. Adorno: **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986b.
- AGAWU, V. K. Music in the funeral traditions of the Akpafu. **Ethnomusicology** 32 (1); 75-105, 1988.

- AUSTERLITZ, R. Meaning in music: Is music like a language and if so, how? **Am. J. Semiot.** 2(3): 1 – 11, 1983.
- AUSTIN, John. **How to do things with words**. Londres: Oxford University Press, 1962.
- AYALA, Maria Ignez. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1988.
- AZEVEDO, Luiz Heitor de Correa. **Scale, Rhythm and Melody in the Music of Brazilian Indians**. Rio de Janeiro, 1938.
- BADIOU, A. **Para uma nova teoria do sujeito** – conferências barsileiras. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. eBook Kindle, 2021.
- BAILEY, Derek. **Improvisation: its nature and practice in music**. Cambridge and New York: Da Capo Press, 1993.
- BAILY, J. Anthropological and psychological approaches to the study of music theory and musical cognition. Yearb. Tradit. **Musica** 20: 1 1 4-24, 1988.
- BAILY, J. Music structure and human movement. In: **Musical Structure and Cognition**, ed. P Howell, I Cross, R West, pp.237-58. London: Academic, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. **L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance**. Tradução por Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARLÊU, Gaspar. **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974.
- BARNOUW, E. **International Encyclopedia of Communication**, ed. E Barnouw, Vol. 1-4. Philadelphia: Univ. Penn. Press, 1989.
- BARRETO, Aníbal. **Fortificações no Brasil (Resumo Histórico)**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1958.
- BARTHES, R. The grain of the voice. In: **Image-Music-Text**, pp. Bauman R, ed. 19929-89. London: Fontana, 1977.
- BARTHES, Roland. **"Empire of Signs"**. Trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1983.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo, Cultrix, 1987.
- BASSO, E. B. **A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances**. Philadelphia: Univ. Penn. Press, 1985.
- BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Análise de improvisações e temas de música instrumental: em busca dos tópicos do jazz brasileiro. **SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA (SIMPEMUS)**, Curitiba, PR, 2006.
- BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. **SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, II. Anais...** Curitiba, DeArtes-UFPR, 2005. p. 257-267.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. L. Poetics and *performance* as critical perspectives on language and social life. **Annu. Rev. Anthropol.** 19:59-88, 1990.
- BAUMAN, R. **Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications-Centered Handbook**. New York: Oxford Univ. Press., 1992.
- BAUMAN, R.; GRIMA, B. **The Performance of Emotion Among Paxtun Women**. Austin: Univ. Texas Press., 1992.
- BAUMAN, R.; SHERZER, J. **Explorations in the Ethnography of Speaking**. New York: Cambridge Univ. Press. 2nd ed., 1989.
- BAUMAN, R.; SHERZER, J. The ethnography of speaking. **Annu. Rev. Anthropol.** 4:95- 119, 1975.
- BAUMAN, R. **Verbal Art as Performance**. Prospect Heights, IL: Waveland, 1977.

- BAUMAN, Zygmund. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BEAUDET, Jean-Michel. **Les Orchestres de clarinettes Tule des Waiãpi du Haut-Oiapok**. Thèse (Doctorat en Histoire) – Université de Paris X, 1983.
- BEAUDRY, N. Toward transcription and analysis of Inuit throat-games: macrostructure. **Ethnomusicology** 22(2);261 -73, 1978.
- BECKER, A.; BECKER, J. A grammar of the musical genre srepegan. **J. Music Theory** 23(1) : 1-43, 1979.
- BECKER, A. **Proposta de treinamento para a improvisação através da rítmica do ijexá**. 2014. 88 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- BECKER, J.; BECKER, A. **A musical icon**: power and meaning in Javanese game an music, pp. 203-16, 1981.
- BEHAGUE, G. *Performance* Practice. New York: Greenwood. **Annu. Rev. Anthropol.**, 1994. 23:25-53.
- BEHÁGUE, Gérard. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. **Afro-Asia** n. 12, Salvador, CEAO, 1976, pp.129-40.
- BÉHAGUE, Gerard. **Music in Latin America**: an introduction. New Jersey: Prentice-Hall, 1979.
- BEHÁGUE, Gérard. **Patterns of candomble music performance**: An afro-brazilian religious setting, in *performance*, practice, contributions in intercultural and comparative studies. n.12, Westport, 1984, pp.223-54.
- BENT, I.; POPLÉ, A. Analysis, §II: history. 2. 1750-1840. **Grove Music Online**. L. Macy (ed.) Disponível em: <http://www.grovemusic.com>. Acesso em: 23 jun. 2020.
- BERTULIO, Dora Lucia de Lima. **Racismo, violência e direitos humanos**: considerações sobre a discriminação de raça e gênero na sociedade brasileira, p. 1-50, 2001.
- BESNIER, N. Language and affect. **Annu. Rev. Anthropol.** 19:419-52, 1990.
- BESSA, Virgínia de Almeida. **“Um bocadinho de cada coisa”**: trajetória e obra de Pixinguinha. História e *Música popular* no Brasil dos anos 20 e 30. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.
- BETHENCOURT, Francisco. As Capitánias. In: _____; CHAUDHURI, Kirti. **História da expansão portuguesa**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998. v. 1, p. 341-352.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- BIRDWHISTELL, R. **Kinesics and Context**. Philadelphia: Univ. Penn. Press, 1970.
- BLACKING, J. Deep and surface structures in Venda music. Yearb. **Int. Folk Music Counc.** 3:91-108, 1971.
- BLACKING, J. **How Musical Is Man?** Seattle: Univ. Wash. Press, 1973.
- BLACKING, J. Resenha de Charles Keil, "Tiv Song". **American Ethnologist**, 8, 4, pp. 831-3, 1981.
- BLACKING, J. **The Anthropology of the Body**. London: Academic, 1977.
- BLACKING, J. **The biology of music making**, pp. 301-14, 1992.
- BLACKING, J. **The problem of 'ethnic' perceptions in the semiotics of music**, pp. 1 84-94, 1981.
- BLACKING, J. The structure of musical discourse: the problem of the song text. Yearb. **Tradit. Music** 1 4:15-23, 1982.
- BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1977a.
- BLACKING, John. **Summaries of papers presented at XXth Congress for the International Musicological Society** (Berkeley, 1977).

- BLOCH, M.; PARRY, J. **Death and the Regeneration of Life**. Cambridge: Cambridge Univ. Press., 1982.
- BLOOM, B. S.; HASTINGS, J. T.; MADDAUS, G. F. **Handbook on formative and summative evaluation of student learning**. New York: McGraw Hill, 1971.
- BLUM, S.; BOHLMAN, P. V.; NEUMAN, D. M. **Ethnomusicology and Modern Music History**. Urbana: Univ. Ill. Press, 1991.
- BLUM, S. Toward a social history of musicological technique. **Ethnomusicology** 19(2):207-32, 1975.
- BOAS, Franz. **Primitive art**. New York: Dover, 1955.
- BOAS, Franz. **The Central Eskimo**. Toronto: Coles, 1988.
- BOHLMAN, P. V. **The Study of Folk Music in the Modern World**. Bloomington: Ind. Univ. Press., 1988.
- BOILÈS, C. Processes of musical semiosis. **Yearb. Tradit. Music** 14:24-44, 1982.
- BOILÈS, C. Tepehua thought-song: a case of semantic signalling. **Ethnomusicology** 11 (3):267-91, 1967.
- BOILÈS, Charles L. "Processes of Musical Semiosis". In: **Yearbook for Traditional Music** 14, 1982, pp. 24-44.
- BOLINGER, D. Intonation across languages. In: **Universals of Human Language**. Vol 2: Phonology, ed. J Greenberg, pp. 471-524. Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 1978.
- BOLINGER, D. **Intonation and its Parts**: Melody in Spoken English. Stanford, CA: Stanford Univ. Press., 1986.
- BOLINGER, D. **Intonation and its Uses**. Stanford, CA: Stanford Univ. Press., 1989.
- BOLINGER, D. Sound symbolism. In: **International Encyclopedia of Linguistics**, ed. W Bright, 4:28-30. Cambridge: Cambridge Univ. Press., 1992.
- BORBA, Silza Fraga. O fumo. In: BAHIA. Secretaria do Planejamento, Ciência e Tecnologia. Fundação de Pesquisas. **Inserção da Bahia na evolução nacional**: atividades produtivas. Salvador: SEPLANTEC, 1978. v. 2.
- BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a sociedade alternativa**: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06072007-110745/>. Acesso em: 09 dez. 2023.
- BOSWELL, G. Pitch: musical and verbal in folksong. **Yearb. Tradit. Music** 9:80-88, 1977.
- BOURDIEU, P. **Distinction**: A Social Critique of the Judgment of Taste. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press., 1984.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do *campo* literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. Le champ scientifique. Actes de La Recherche em Sciences Sociales. Tradução Paula Montero. In: ORTIZ, Renato. **Bourdieu**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.p. 88-104.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **Outline of a Theory of Practice**. Cambridge: Cambridge Univ. Press., 1977.
- BRENNEIS, D. L. Language and disputing. **Annu. Rev. Anthropol.** 17:221-38, 1988.
- BRENNEIS, D. L. Performing passions: aesthetics and politics in an occasionally egalitarian community. *Am. Ethnol.* 14(2): 236-50 **MUSIC AND LANGUAGE** 45, 1987.
- BRIGGS, C. L. **Competence in Performance**: The Creativity of Tradition in Mexican Verbal Art. Philadelphia: Univ. Penn. Press., 1988.
- BRIGGS, C. L. Personal sentiments and polyphonic voices in Warao women's ritual wailing: music and poetics in a critical and collective discourse. **Am. Anthrop.** 95(4):929-57, 1993.

- BRIGGS, C. L. Since I am a woman I will chastise my relatives: gender, reported speech, and the (re)production of social relations in Warao ritual wailing. *Am. Ethno/*. 19(2):337-61, 1992.
- BRIGGS, Charles. Introduction. In: **Learning How to Ask: A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research**. Cambridge University Press, 1986.
- BRIGHT, W. **Language and music**: areas for cooperation. *Ethnomusicology* 7(1): 23-32, 1963.
- BRIGHT, William. **Singing in Lushai**. *Indian Linguistics* 17:24-28, 1957.
- BRITO, Antonio Carlos de. Tropicalismo: sua estética, sua história. **Revista Vozes**, ano 66, n.º 9, nov. 1972.
- BRUNER, J. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- BUDASZ, Rogério. **A música no tempo de Gregório de Mattos: música ibérica e afro-brasileira na Bahia dos séculos XVII e XVIII**. Curitiba: DeArtes UFPR, 2004.
- BUENO, Eduardo. **Brasil: uma história**. 2. ed. rev. São Paulo. Ática, 2003.
- BUENO, Eduardo. **Capitães do Brasil: a saga dos primeiros colonizadores**. Rio de Janeiro. Objetiva, 1999.
- BUENO, Eduardo. **Náufragos, traficantes e degredados: as primeiras expedições ao Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2006.
- BURROWS, D. **Sound, Speech and Music**. Amherst: Univ. Mass. Press., 1990.
- BUSNEL, R. G. Information in the human whistled language and sea mammal whistling. In: **Whales, Dolphins, and Porpoises**, ed. K Norris, pp. 544-588. Berkeley: Univ. Calif. Press., 1966.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 5ª. edição, 1993.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CARAMAN, Philip. **The lost paradise: the jesuit republic in South America**. New York: Seabury Press, 1976.
- CARAVELI-CHAVES, A. Bridge between worlds: the Greek women's lament as communicative event. 1. *Am. Folklore* 93: 1 29-57, 1980.
- CARAVELI, A. The bitter wounding: the lament as social protest in rural Greece. In: **Gender and Power in Rural Greece**, ed. J Duhisch, pp. 1 69-94. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press., 1986.
- CARDIM, Fernão. **Tratado da terra e gente do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **A sociologia do Brasil indígena**. Rio de Janeiro: Edusp; Tempo Brasileiro, 1972.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O índio e o mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- CARDOSO, N. N. A. **A linguagem dos Tambores**. 2006. 256 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- CARNEIRO, Édison. **Folguedos tradicionais**. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1982.
- CARNEIRO, Édison. **O caruru de Cosme e Damião**. *Província de São Pedro*, 15: 79-81, 1946.

- CARNEIRO, Édison. **Religiões negras**. Negros *bantos*: notas de etnografia religiosa e de folclore. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. **Antropologia do Brasil**: mito, história e etnicidade. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1986.
- CAROCHA, Maika Lois. **Seu medo é o meu sucesso**: Raul Seixas, Rita Lee e a censura musical durante a ditadura militar brasileira. Monografia de Bacharelado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2005.
- CAROSO, Luciano. Práticas musicais em comunidades virtuais: etnomusicologia do ciberespaço? In: **CONGRESSO DA SIBE** – Sociedade de Etnomusicologia: Música, Ciudades, Redes: Creación Musical e Interacción Social, X. Anais... Salamanca, 2008.
- CARPENTIER, Alejo. **La música en Cuba**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- CARRINGTON, J. The talking drums of Africa. **Sci. Am.** 225(6):90-94, 1971.
- CARRINGTON, John F. **La voix des tambours: Comment comprendre le langage tambouriné d'Afrique**. Kinshasa: Centre Protestant d'éditions et diffusion, 1974.
- CARROL, John B. **Psicologia da Linguagem**. 2; ed. da trad. bus. Rio, Zahar, 1972.
- CARVALHO, Felipe Nunes de. O Brasil na carreira da Índia nos séculos XVI e XVII. In: **EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE LISBOA DE 1998**. Pavilhão de Portugal. Lisboa, 1998.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário de Folclore brasileiro**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- CASTAGNA, Paulo A. Música na América portuguesa. In: VINCI DE MORAES, José CASTRO, Armando Alexandre. **Axé music**: mitos, verdades e world music. UFBA, Salvador, BA, 2010.
- CASTORIADIS, C. **A instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- CASTRO, Josué de. **Fatores de localização da cidade do Recife**: um ensaio de geografia urbana. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.
- CASTRO, N. A.; BARRETO, V.S. (Org.). **Trabalho e desigualdades raciais**: negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador. São Paulo: Annablume, 1998.
- CAVALCANTI, Vanildo Bezerra. O Recife e a origem dos seus bairros centrais. In: **Um tempo do Recife**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1978.
- CEDERROTH, S.; CORLIN, C.; LINDSTROM, J. On the Meaning of Death: Essays on Mortuary Rituals and Eschatological Beliefs. **Uppsala Stud. Cult. Anthropol.** 8. Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1988.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHADA, Sonia. **A música dos Caboclos nos candomblés baianos**. Fundação Gregório de Mattos, 2006.
- CHAO, Y. R. **Tones, intonation, singsong, chanting, recitative, tonal composition, and atonal composition in Chinese**, pp. 52-59, 1956.
- CHARRON, C. Toward transcription and analysis of Inuit throat-games: micro-structure. **Ethnomusicology** 22(2):245-59, 1978.
- CHENOWETH, V.; BEE, D. Comparative generative models of a New Guinea melodic structure. **Am. Anthropol.** 73:773-82, 1971.
- CHENOWETH, V. Managalasi mourning songs. **Ethnomusicology** 12(3):415-18, 1968.
- CHENOWETH, V. **Melodic Perception and Analysis**. Papua New Guinea: Summer Inst. Linguist., 1972.
- CHENOWETH, V. **The Usarufas and their music**. Summer Inst. Ling. Mus. Anthropol., Dallas, Texas, 1979.

- CHERNOFF, I. M. **African Rhythm and African Sensibility**. Chicago: Univ. Chicago Press., 1979.
- CHOMSKY, N. **Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Use**. NY: Praeger, 1986.
- CHOMSKY, Noan. **Aspects of the theory of syntax**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1965.
- CHOMSKY, Noan. **Syntactic Structures**. The Hague Mouton, 1957.
- CHORÃO, Maria J. M. B. Foral da Capitania da Baía de Todos os Santos, Ch. D. João III, Liv. 7, fls. 146v-147v. In: **Doações e Forais das Capitanias do Brasil 1534-1536**. Lisboa: IAN/TT, 1999.
- COELHO, Luis Fernando Hering. Para uma antropologia da música arara. In: **ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA**, I. Anais... Recife, 2002.
- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. Coleção Primeiros Passos. 1ª ed., 1980. Disponível em: <https://www.professores.uff.br/jacquelineibeiro/wp-content/uploads/sites/77/2019/10/09.-COELHO-O-que-%C3%A9-ind%C3%BAstria-cultural.pdf>. Acesso em: 09 dez. 2023.
- COGAN, R.; ESCOT, P. Sonic Design: **The Annu. Rev. Anthropol.** 1994.23:25-53. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1976.
- COKER, W. **Music and Meaning**. New York: Free Press., 1972.
- COLNAGO, F. La communication musicale comme élément d'identité culturelle chez les Lobi du Burkina Faso. **Cahiers d'ethnomusicologie**, 20, pp. 67-85, 2007.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil novo: música, nação e modernidade**. Tese de Livre Docência, FFLCH/USP: 1986.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto. **Revista Brasileira de História**, v.18, no 35, ANPUH/Humanitas, 1998, p.13-52.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e ideologia no Brasil**. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980). **História em Debate**. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro: 1991, ANPUH/CNPq, p.151-89.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mario de Andrade e a questão da identidade cultural. **Revista Artcultura** n.9, jul-dez. Uberlândia-MG, 2004.
- COOKE, D. **The Language of Music**. London: Oxford Univ. Press., 1959.
- COOPER, R. Abstract structure and the Indian raga system. **Ethnomusicology** 21 (1) : 1-32, 1977.
- COPLAN, D. Eloquent knowledge: Lesotho migrants' songs and the anthropology of experience. **Am. Ethnol.** 14(3):413-33, 1987.
- COPLAN, D. Musical understanding: the ethnoaesthetics of migrant workers' poetic song in Lesotho. **Ethnomusicology** 32(3):337-68, 1988.
- CÓRDOVA, Maria Cristina Neves. **Terno: o canto de reis de sambaqui: uma etnografia de uma performance musical**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1991.
- CORREIA, Roberto. **A arte de pontear a viola**. Brasília; Curitiba: Projeto Três Américas; Associação Cultural, 2000.
- CORSARO, William. "Sociological approaches to discourse analysis". **Handbook of discourse analysis**. Ed. Teun Van Dijk. Nueva York: Academic Press. 167-192, 1985.
- COSSARD-BINON, Giselle. La music dans le candomble. In: **La music dans la vie**. Org. T. Nikiprovetsky. Paris, 1967, pp.151-207.
- COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. CEPE Editora, 2004.
- COWAN, G. M. Mazateco whistle speech. **Language** 24:280-86, 1948.

- CRAFTS, S.; CAVICCHI, D.; KEIL, CD, Keil C. **My Music**. Hanover, NH: Wesleyan Univ. Press., 1993.
- CRYSTAL, D. Prosodic and paralinguistic correlates of social categories. In: **Social Anthropology and Language**, ed. E Ardener, pp. 1 85-206. ASAMonogr. London: Tavistock, 1971.
- CULLER, J. **Teoria Literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo/;Beca Produções Culturais LTDA, 1999.
- CUNHA, Leonardo & CAMPOS, Mendes da. **Tore da aldeia para cidade**: música e territorialidade indígena na grande salvador. Dissertação de mestrado,UFBA, 2008.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- DA MATTA, Roberto. **Relativizando**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.
- DAMON, F.; WAGNER, R. **Death Rituals and Life in Societies of the Kula Ring**. DeKalb: N. Ill. Univ. Press., 1989.
- DANES, F. Review of Gardiner. **Lang. Soc.** 1 3 (1) : 113-17, 1984.
- DANES, F. Sentence intonation from a functional point of view. **Word** 1 6 :34-54, 1960.
- DANFORTH, L. M. **The Death Rituals of Rural Greece**. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press., 1982.
- DANTAS, Marcelo. Competitividade internacional em turismo: a identidade cultural contra o mito da qualidade de serviços. In.: **Revista Texto e Contextos/FIB-Centro Universitário da Bahia**. Ano 3, n.º 04 (Jul/Dez 2005). Salvador: Editora FIB, 2005.
- DANTAS, Marcelo. **OLODUM - De Bloco afro a Holding Cultural**. Salvador: Edições Olodum e Editora da Fundação Casa de Jorge Amado, 1994.
- DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o *rock* brasileiro dos anos 80. Editora 34, 2015.
- DAVIS, G. L. **I Got the Word in Me and I Can Sing It, You Know**: A Study of the Performed African-American Sermon. Philadelphia: Univ. Penn. Press., 1985.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo** - comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE NORA, Tia. **After Adorno**: Rethinking Music Sociology. University of Exeter. Cambridge University Press, 2003.
- DENIS, Ferdinand. **Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.
- DEUTSCH, H. A. **Synthesis**: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Electronic Music. New York: Alfred, 1976.
- DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Bom Tempo, 2000.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Etnias e culturas no Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.
- DILTHEY, W. **Introduction to the Human Sciences**. Princeton: Princeton University Press, 1883.
- DiMAGGIO, P.; POWELL, W. A gaiola de ferro revisitada: isomorfismo institucional e racionalidade coletiva nos *campos* organizacionais. **Revista de Administração de Empresas** (RAE-FGV/SP), v.45, n.2, Abr./Jun.2005
- DINIZ, André. **Almanaque do Choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DIXON, R. M. W. **The Languages of Australia**. Cambridge: Cambridge Univ. Press., 1980.
- DODGE, C. Speech songs. In: **Text Sound Texts**, ed. R Kostelanetz, pp. 362-64. New York: Morrow, 1980.
- DOWLING, W. J.; HARWOOD, D. L. **Music Cognition**. Orlando, FL: Academic, 1986.
- DUMONT, Louis. **O individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DUPRAT, Régis. **Garimpo musical**. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- DURANTI, A. Ethnography of speaking: toward a linguistics of the praxis. In: **Linguistics**:

- The Cambridge Survey. Vol. 4: Language: The Socia-Cultural Context, ed. FJ Newmeyer, pp. 210-28. Cambridge: Cambridge Univ. Press., 1988.
- DURBIN, M. A. Transformational models applied to musical analysis: theoretical possibilities. **Ethnomusicology** 15(3):353-62, 1971.
- DURHAN, Eunice Ribeiro. A dinâmica cultural na sociedade moderna. **Arte em Revista**. São Paulo, n. 3, 1980.
- DURKHEIM, E. **The Elementary Forms of the Religious Life**. New York: Free Press., 1965.
- ECO, Umberto. Interpretação e História. In: _____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EFEGÊ, Jota. **Maxixe, a Dança Excomungada**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- ELIADE, Mircea. **Patterns in comparative religion**. Tradução de Willard R. Task. Nova York: Sheed & Ward, 1958.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- ELLIS, J. Alexander. On the scales of various nations. **Journal of Society of Arts**, n. 1, 688, v. XXXIII, p. 485-532, London, 1885.
- ERICKSON, E. Tradition and evolution in song style. **Behav. Sci. Res.** 11 (1):277-308, 1976.
- ERICKSON, R. **Sound Structure in Music**. Berkeley: Univ. Calif. Press., 1975.
- EVANS, J. R.; CLYNES, M. **Rhythm in Psychological, Linguistic. and Musical Processes**. Springfield, IL: Thomas, 1986.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 190 p. (1952), 1983.
- FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FELD, S. Aesthetics as iconicity of style, or 'lift-up-over sounding ': getting into the Kaluli groove. **Yearb. Tradit. Music** 20:74-113, 1988.
- FELD, S. 'Flow like a waterfall ': the metaphors of Kaluli musical theory. **Yearh. Tradit. Music** 13 : 22-47, 1981.
- FELD, S. Communication, music, and speech about music. **Yearb. Tradit. Music** 16: 1 – 18, 1984.
- FELD, S. **Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression**. Philadelphia: Univ. Penn. Press. 2nd ed., 1990.
- FELD, S. Sound as a symbolic system: the Kaluli drum. In: **The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses**, ed. D Howes, pp. 79-99. Toronto: Univ. Toronto Press., 1991.
- FELD, S. Sound structure as social structure. **Ethnomusicology** 28(3):383-409, 1984.
- FELD, S. Wept thoughts: the voicing of Kaluli memories. **Oral Tradit.** 5 (2-3):241-66, 1990b.
- FELD, Steven. "Acoustemology" . In: David Novak e Matt Sakakeeny (orgs.). **Keywords in Sound**. Duke University Press, 2015a.
- FELD, Steven. "From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest". **The Soundscape Newsletter**, nº 08, June, 1994.
- FELD, Steven. "On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology". In: Francesco Giannattasio e Giovanni Giuriati (orgs.). **Perspectives on a 21st century comparative musicology: ethnomusicology or transcultural musicology?**, Udine, Nota, 2017.
- FELD, Steven; FOX, Aaron A. Fox. **Music and language**. Department of Anthropology, The University of Texas at Austin, Texas. Copyright by Annual Reviews Inc, 1994.
- FELD, Steven. **Jazz and cosmopolitanism in Accra: a memoir of five musical years in Ghana**. Duke University Press, 2012a.

- FELD, Steven. Linguistic Models in Ethnomusicology. In: **Ethnomusicology**, Vol. 18, No. 2, pp. 197-217, Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 1974.
- FELD, Steven. **Sons e sentidos**: entrevista com Steven Feld. Entrevistado por: Rita de Cácia Oenning da Silva, Universidade Federal de Santa Catarina. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 58 n.1, 2015b.
- FELD, Steven. **Sound and Sentiment**: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Duke University Press, 2012b[1982].
- FELD, Steven. Symposium on comparative sociomusicology: sound structure as social structure. **Ethnomusicology** Vol. 28, No. 3, pp. 383-409 (27 pages), 1984.
- FERNANDEZ, J. W. Syllogisms of association: some modern extensions of Asturian deepsong. In: **Persuasions and Performances**: The Play of Tropes in Culture, ed. J. Fernandez, pp. 103-28. Bloomington: Ind. Univ. Press., 1986.
- FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. Desafrikanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890- 1937). **Revista Afro-Asia**, Salvador, EDUFBA, n. 22, p. 239-256, 1999.
- FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. **Salvador das mulheres**: condição feminina cotidiano popular na belle époque imperfeita. Dissertação de mestrado FFCH/UFBA, 1993.
- FINNEGAN, R. **Literacy and Orality**. Oxford: Blackwell, 1988.
- FINNEGAN, R. **Oral Traditions and the Verbal Arts**: A Guide to Research Practices. London: Routledge, 1992.
- FIRTH, R.; MCLEAN, M. **Tikopia Songs**: Poetic and Musical Art of a Polynesian People of the Solomon Islands. Cambridge: Cambridge Univ. Press., 1990.
- FISHMAN, Joshua. **Sociolinguistics**: A brief introduction. Mass.: Newbury House, 1970.
- FOLEY, J. M. **The Theory of Oral Composition**. Bloomington: Ind. Univ. Press., 1988.
- FONAGY, I. Emotions, voice, and music. In: **Research Aspects of Singing**, 3: 51 -79. Royal Swedish Academy of Music, 1981.
- FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza. 2002.
- FOX, A. The jukebox of history: narratives of loss and desire in the discourse of "country music". **Pap. Music** 11 (1):53-72, 1992.
- FRANKLIN, C. L. **Give Me This Mountain**: Life History and Selected Sermons, ed. JT Titon. Urbana: Univ. Ill. Press., 1989.
- FREITAS, Sérgio Ribeiro de. Passar dos limites? Harmonias de mediantes e repertório popular no Brasil. **Opus**, v. 23, n. 1, p. 104-146, abr. 2017.
- FREITAS, Sérgio Ribeiro de. **Teoria de Harmonia na Música popular**. Dissertação de mestrado, Unicamp, 1995.
- FRISBIE, C. **Explorations in Ethnomusicology**: Essays in Honor of David P. McAllester. Detroit: Detroit Monogr. Musicol., 1986.
- FRISBIE, C. **Southwestern Indian Ritual Drama**. Albuquerque: Univ. N. Mex. Press., 1980.
- FRISBIE, C. Vocables in Navajo ceremonial. **Annu. Rev. Anthropol.** 1994.23:25-53.
- FRITH, S. Why do songs have words? In: **Music for Pleasure**, ed. S. Frith, pp. 105-28. London: Routledge, 1988.
- GAL, S. Language and political economy. **Annu. Rev. Anthropol.** 18 : 345-67, 1989.
- GALVÃO, Luiz. **Anos 70**: Novos e Baianos. Editora 34, 1997.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **MPB**: uma análise ideológica. *Aparte*, n.º 2, 1968.
- GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da Terra do Brasil**: história da Província Santa Cruz. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1980.
- GARDINER, D. B. **Intonation and Music**: The Semantics Of Czech Prosody. Bloomington,

IN: Physsardt, 1980.

GEBHART-SAYER, A. The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo. In: Ritual Context. **Journal of Latin American Lore**, 1985.

GEERTZ, C. "Descoberto na tradução": *a história social da imaginação moral*. In:

GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008b. p. 57- 84.

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

GEERTZ, C. Estar aqui: de quem é a vida afinal? In: GEERTZ, C. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 169-193.

GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008a.

GEERTZ, C. **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic, 1973.

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

GELL, A. **The anthropology of time: cultural constructions of temporal maps and images**. Oxford: Berg, 1992.

GELL, A. The Umeda language-poem. **Canberra Anthropology** 2(1): 44–62, 1979.

GELVA. **Grupo de Estudos Lingüísticos de Valença**. 2002. Disponível em: <http://sites.uol.com.br/paulohenriqueduq>. Acesso em: 22 dez. 2023.

GIBSON, J. J. **Reasons for realism: selected essays of James J. Gibson**. eds E. Reed and R. Jones. Hillsdale, 1982.

GIBSON, J. J. **The ecological approach to visual perception**. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GIBSON, J. J. **The senses considered as perceptual systems**. Boston: Houghton Mifflin, 1966.

GIDDENS, A. **Central problems in social theory: Action, Structure, and Contradiction in Social Analysis**. Los Angeles, CA: University of California Press, 1979.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GILMAN, B. I. Zuni Melodies. **Journal of American Ethnology and Archaeology**, 1891.

GILROY, P. 'There Ain't No Black in the Union lack': The Cultural Politics of Race and Nation. Chicago: Univ. Chicago Press., 1991.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. Massachusetts/Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GIRON, Luis Antonio. **Mario Reis: o fino da Bossa**. São Paulo: 34, 2001.

GODI, A.J.V.S. *Reggae and samba-reggae* in Bahia: a case of long-distance belonging. In: PERRONE, C.A.; DUNN, C. (Ed.). **Brazilian popular music and globalization**. Gainesville: University Press of Florida, p. 207-219, 2001.

GOODE, W. The Theoretical Limits of Professionalization. In: **The Semi-Professions and their Organization: Teachers, Nurses, Social Workers** (Amitai Etzioni, org.). New York: Collier Macmillan, 1969.

GOODMAN, N. **Languages of Art**. Indianapolis: Hackett. 2nd ed., 1976.

GOODY, J. **Death, Property, and the Ancestors**. Stanford, CA: Stanford Univ. Press., 1962.

GRAHAM, L. **Three modes of Shavante vocal expression: wailing, collective singing, and political oratory**, pp. 83-118, 1986.

GRAUER, V. **Montage, realism, and the act of vision**. Disponível em: <http://doktorgee.worldzonepro.com/MontageBook/MontageBook-part4.htm>. Acesso em: 23 jun. 2020.

- GRENET, Emilio. **Popular Cuban Music**: 80 Revised and Corrected Compositions. Translated by Ruby Hart Phillips. Havana: Jose García Montes, 1939.
- GRENIER, L.; GUIBAULT, J. 'Authority' revisited: the 'other' in anthropology and popular music studies. *Ethnomusicology* 34(3):38 1 -98, 1990.
- GRICE, H. P. "**Logic and conversation**". Speech acts (Syntax and Semantics, volume 3). Ed. Cole y Morgan. Nueva York: Academic Press. 41-48, 1975.
- GUERREIRO, Almerinda Sales. **Retratos de uma tribo urbana: Rock brasileiro**. São Paulo, outubro de 1991.
- GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**. A música *afro-pop* de Salvador. São Paulo: Ed.34, 2000.
- GUERREIRO, Goli. *Samba-reggae*, um ritmo atlântico: a invenção do gênero no meio musical de Salvador, Bahia. In: **VII Congresso IASPM-AL. ACTAS DEL VII CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM – AL**. Havana: IASPM- AL, 2006.
- GUERZONI, Felipe Boabaid. "**A Arte da Improvisação**" de Nelson Faria: influências na pedagogia da *música popular* brasileira. Felipe Boabaid Guerzoni, 2014.
- GUMPERZ, John y Dell Hymes. "The ethnography of communication". **American Anthropologist** 66. 6. Parte 2, 1964.
- GUMPERZ, John y Dell Hymes. **Directions in sociolinguistics**. The ethnography of communication. Nueva York: Basil Blackwell. 1972.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Ed., DP&A, 7a. Edição, 2002.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução por Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, Coleção Identidade e Cultura na Pós-Modernidade, 1997.
- HALL, Stuart. Notes on deconstructing "the popular". In: SAMUEL, R. (Ed.). **People's history and social it's theory**. London: Routledge, 1981, p.227-240.
- HALLE, M. *et al.* **For Roman Jakobson**: Essays on the Occasion of His Sixtieth Birthday. The Hague: Mouton, 1956.
- HALLOWELL, A. I. The Beginnings of Anthropology in America. In: **Selected Papers from the American Anthropologist (1888-1920)** (F. de Laguna, ed.). Washington: American Anthropological Association. p. 1-90, 1976.
- HAMM, Charles. **Putting popular music in its place**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1995.
- HANKS, W. Text and textuality. **Annu. Rev. Anthropol.** 1 8:95-127, 1989.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995.
- HARRISON, Frank; HOOD, Mantle; PALISCA, Claude V. **Musicology**. The Princeton Studies: humanistic Scholarship in America. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1963.
- HARWEG, Roland. **Language and music**: An imminent and sign theoretic approach. *Foundations of Language* 4:270-281, 1968.
- HATTEN, R. S. Nattiez's semiology of music: flaws in the new science. **Semiotica** 3 1 (1-2) : 139-55, 1980.
- HATTEN, R. S. **Style, motivation, and markedness**, pp. 408-29, 1987.
- HATTEN, Robert S. **Interpreting musical gestures, topics, and tropes**: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington And Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- HATTEN, Robert S. **Musical Meaning in Beethoven**: Markedness, Correlation and Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HAUBERT, Maxime. **Índios e Jesuítas no Tempo das Missões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- HAVELOCK, Eric, A. **Preface to Plato**. Cambridge, Mass.:Belknap Press of Harvard University Press, 1963.
- HEBDIGE, D. **Subculture: The Meaning of Style**. New York: Methuen, 1979.
- HENROTTE, G. A. **Language, linguistics, and music: a source study**. PhD thesis. Univ. Calif., Berkeley, 1988.
- HERNANDEZ, H. **Conversations in clave: the ultimate technical study of four-way independence in Afro-Cuban rhythms**. Miami: Alfred Music Publishing, 2000.
- HERNDON, M. Analysis: the herding of sacred cows? **Ethnomusicology** 18:2 19—62, 1974.
- HERNDON, M.; MCLEOD, N. **Music as Culture**. Norwood, PA: Norwood, 1979.
- HERNDON, M. **Song**. 13, 4:98-101, 1989.
- HERNDON, M.; ZIEGLER, S. Music, **MUSIC AND LANGUAGE** 47 Gender, and Culture. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1990.
- HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Pensamento, 1992.
- HERSKOVITS, Melville J.; WATERMAN, R. A Música de culto afro-baiano.in: **Revista de estudos musicais** 1.Jg , n.2,Mendoza,1949,pp. 65-127.
- HERTZ, R. A contribution to the study of the collective representation of death. In: **Death and the Right Hand**, ed. R Hertz, pp. 27-46. New York: Free Press., 1960.
- HERZFELD, M. In defiance of destiny: the management of time and gender at a Cretan funeral. **Am. Ethnol.** 20(2):241-255, 1993.
- HERZFELD, M. Performative categories and symbols of passage in rural Greece. **J. Am. Folklore** 94:44-57, 1981.
- HERZFELD, M. **The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village**. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press., 1985.
- HERZOG, G. Drum signalling in a West African tribe. **Word** 1 : 2 17-38, 1945.
- HERZOG, G. **Song**. In Funk & Wagnail's Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, ed. M Leach, 2 : 1032-50. New York: Funk & Wagnall's, 1950.
- HERZOG, G. Speech melody and primitive music. **Music Q.** 20:452—66, 1934.
- HERZOG, G. Text and melody in primitive music. **Bull. Am. Musical. Soc.** 6: 10-11, 1942.
- HERZOG, George. **Drum-Signaling in a West African Tribe**. **WORD**, 1:3, 217-238, 1945.
- HIGGINGS, K. M. **The Music of Our Lives**. Philadelphia: Temple Univ. Press., 1991.
- HILL, C. A.; PODSTAVSKY, S. The interfacing of language and music in Hausa praise-singing. **Ethnomusicology** 20(3): 535-40, 1976.
- HILL, J. D. **Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society**. Tucson: Univ. Ariz. Press., 1993.
- HILL, J. H. Weeping as a meta-signal in a Mexicano woman's narrative. In: **Native Latin American Cultures Through Their Discourse**, ed. EB Basso, pp. 29-49. Bloomington: Folklore Inst., Indiana Univ., 1990.
- HINTON, L. **Havasupai Songs: A Linguistic Perspective**. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984.
- HINTON, L. **Musical diffusion and linguistic diffusion**, pp. 11-24, 1986.
- HINTON, L. Song metrics. In: **Berkeley Linguistics Society: Proc. 16th Annu. Meet., Special Session on General Topics in Am. Indian Ling.** , pp. 51 -60. Berkeley: Dept. Ling., Univ. Calif. , Berkeley, 1990.
- HINTON, L. **Vocables in Havasupai song**, pp. 275-305, 1980.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOGGART, R. **The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life**. Chatto and Windus, 1957.
- HOLLER, Marcos. **Os Jesuítas e a música no Brasil colonial**. Campinas: Unicamp, 2010.

- HOLMES, J. D. **Electronic and Experimental Music**. New York: Scribners, 1985.
- HOLST-WARHAFT, G. **Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature**. New York: Routledge, 1992.
- HONKO, L. Balto-Finnic lament poetry. **Stud. Fennica** 17 : 9-61, 1974.
- HONKO, L. The lament: problems of genre, structure, and reproduction. In: **Annu. Rev. Anthropol.** 1994.23:25-53. Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature, ed. L. Honko, V Voigt, pp. 21- 40. Budapest: Akademiai Kiado, 1980.
- HOOD, Mantle. The challenge of bi-musicality. **Ethnomusicology**, n. 4, p. 55-59, 1960.
- HORNBOSTEL, Erich M. Von. La Música de los Makuschi, Taulipang y Yekuana. In: KOCH-GRÜNBERG, T. **Del Roraima al Orinoco**. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1982. 3 . p. 331-366.
- HOSOKAWA, S. How Saussurian is music? In: **Musical Grammars and Computer Analysis**, ed. M Baroni, L Callegari, pp. 1 55-63. Firenze: Olschki, 1984.
- HOUGHTON, C. **Structure in language and music: a linguistic approach**. PhD thesis. Stanford Univ., 1984.
- HUGHES, D. W. Deep structure and surface structure in Javanese music: a grammar of gendhing lampah. **Ethnomusicology** 32(1):23-74, 1988.
- HUMPHREYS, S. C.; KING, H. **Mortality and Immortality: The Anthropology and Archeology of Death**. London: Academic, 1981.
- HYMES, D. **'In Vain I Tried to Tell You '**: Essays in Native American Ethnopoetics. Philadelphia: Univ. Penn. Press., 1981.
- HYMES, D. "Competence and *performance* in linguistic theory". **Acquisition of languages: Models and methods**. Ed. Huxley and E. Ingram. New York: Academic Press. 3-23. 1971.
- HYMES, D. "On communicative competence". **Sociolinguistics**. Eds. Pride, J.B. y J. Holmes. Londres: Penguin Books. 269-293. 1972.
- HYMES, D. **Foundations of Sociolinguistics**. Philadelphia: Univ. Penn. Press., 1974.
- IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- IHDE, D. **Listening and voice: a phenomenology of sound**. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2007[1976].
- INGOLD, Tim. Against the motion. In: T. Ingold (Ed.), **Human worlds are culturally constructed**. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory, 1991a.
- INGOLD, Tim. Biology and behaviour in human evolution: Comment. **Cambridge Archaeological Journal**, 1, 219-21, 1991b.
- INGOLD, Tim. **Chega de etnografia!** A educação da atenção como propósito da Antropologia. Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 404-411, set.-dez. 2016.
- INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill**. Routledge, 11, New Fetter Lane, London EC4P 4EE, 2000.
- IRVINE, J. **Registering affect: heteroglossia in the linguistic expression of emotion** 217, pp. 126-61, 1990.
- IYANAGA, Michael Z. O reestudo e a Etnomusicologia brasileira: três lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Waddey. **Música e cultura: revista da ABET**, vol. 8, n. 1, p. 109-120, 2013.
- JACKENDOFF, R. **A comparison of rhythmic structures in music and language**, pp. 1 5-44, 1989.
- JACKSON, Anthony. **Sound and ritual**. *Man*, n.s., 3:293-299, 1968.
- JACQUES, Tatyana de Alencar. **Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre sociabilidade e concepções musicais**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- JAKOBSON, R. 1960. **Concluding statement: linguistics and poetics**, pp. 350-77, 1960.

- JAKOBSON, R. **Language in Literature**, ed. K Pomorska, S Rudy. Cambridge, MA: Belknap, 1987.
- JAKOBSON, R. **Musicology and linguistics**, pp. 455-57, 1987.
- JAKOBSON, R. **Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time**, ed. K Pomorska, S Rudy. Oxford: Blackwell, 1985.
- JAKOBSON, R.; WAUGHT, L. R. **The Sound Shape of Language**. Bloomington: Ind. Univ. Press., 1979.
- JANOTTI JR., Jeder. “À procura da batida perfeita: a importância do *gênero musical* para a análise da *música popular* massiva”. In: **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 6, no 2, p. 31-46, 2003b.
- JANOTTI JR., Jeder. **Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003a.
- JANOTTI JR., Jeder. **Heavy metal com dendê: música e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.
- JANOTTI JR., Jeder. *Música popular* massiva e *gêneros musicais*: produção e consumo da canção na mídia. **Comunicação, mídia e consumo** são paulo, vol. 3 n. 7 p. 31 - 47 jul. 2006.
- JOHNSON, A. Voice physiology and ethnomusicology: physiological and acoustical studies of the Swedish herding song. **Yearb. Tradit. Music** 16:42-66, 1984.
- JONES, A. M. **Studies in African Music**. Vol. I. 2. Ed. Londres: Oxford University Press, 1961.
- JOSEPHS, N. First International Conference On popular music research. **Popular Music and Society**, 8(2), 125-128, 1982.
- KAEPPLER, A. American approaches to the study of dance. **Yearb. Tradit. Music** 23 : 11-22, 1991.
- KAEPPLER, A. **Cultural analysis, linguistic analogies, and the study of dance in anthropological perspective**, pp. 25-34, 1986.
- KAEPPLER, A. **Dance**. 13, 1 :450-54, 1989.
- KAEPPLER, A. Dance in anthropological perspective. **Annu. Rev. Anthropol.** 7:31-49, 1978.
- KAEPPLER, A. Poetics and politics of Tongan laments and eulogies. **Am. Ethnol.** 20(3):474-501, 1993.
- KAPLAN, Richard. **Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered**, 1984.
- KARBUSICKY, V. **Signification in music: a metaphor?** pp. 430- 44, 1987b.
- KARBUSICKY, V. The index sign in music. **Semiotica** 66(1-3):22-36, 1987a.
- KAUFMAN, N.; KAUFMAN, D. **Funeral and Other Lamentations in Bulgaria**. Sofia: Bulgarian Acad. Sci. (In Bulgarian with English precis), 1988.
- KAUFMAN, N. Lamentations from four continents, after materials from Europe, Asia, Africa, and America. **Int. Folklore Rev.** 7:22-29, 1990.
- KEIL, C.; I'ELD, S. **Music Grooves**. Chicago: Univ. Chicago Press., 1994.
- KEIL, C. Motion and feeling through music. 1. **Aesthet. Art Crit.** 24:337-49, 1966.
- KEIL, C. Participatory discrepancies and the power of music. **Cult. Anthropol.** 2(3):275-83, 1987.
- KEIL, C. People's music comparatively: style and stereotype, class and hegemony. **Dialect. Anthropol.** 10: 119-30, 1985.
- KEIL, C. Response to Feld and Roseman. **Ethnomusicology** 28(3):446-49, 1984.
- KEIL, C. **Tiv Song**. Chicago: Univ. Chicago Press., 1979.
- KEIL, C. **Urban Blues**. Chicago: Univ. Chicago Press. 2nd ed., 1991.

- KEIL, Charles; FELD, Steven. **Music Groove.**, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- KEILER, A. **Two views of musical semiotics**, pp. 138-68, 1981.
- KENNEDY, Michael. **Concise Oxford Dictionary of Music**. 4. ed. Oxford University Press, 1996.
- KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KOETTING, James. "Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music". *Selected Reports*, ano 1, n. 3, p. 115-146, 1970.
- KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu**. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- KINGSBURY, H. **Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System**. Philadelphia: Temple Univ. Press., 1988.
- KIPARSKY, P.; YOUMANS, G. **Phonetics and Phonology**. Vol. 1 : Rhythm and Meter. San Diego: Academic, 1989.
- KIPPEN, J. An ethnomusicological approach to the analysis of musical cognition. **Music Percept.** 5(2) : 173-96, 1987.
- KLEINERTZ, Rainer. 'Liszt, Wagner, and Unfolding Form: Orpheus And The Genesis of Tristan und Isolde. in: **Franz Liszt and His World**, ed. Christopher H. Gibbs And Dana Gooley, Princeton: Princeton University Press, 2006, 231-254.
- KLIGMAN, G. **The Wedding of the Dead: Ritual, Poetics, and Popular Culture in Transylvania**. Berkeley: Univ. Calif. Press., 1988.
- KOCH-GRÜNBERG, T. **Del Roraima al Orinoco**. Caracas: Banco Central de Venezuela. 1982. 3v.
- KOSKOFF, E. **Women and Music in Cross-Cultural Perspective**. New York: Greenwood, 1987.
- KRATZ, C. A. **Affecting Performance: Meaning, Movement, and Experience in Okiek Women's Initiation**. Washington, DC: Smithsonian Inst. Press, 1994.
- KUBIK, Gerhard. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil : a study of african cultural extensions overseas**. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
- KUBIK, Gerhard. The phenomenon of inherent rhythms in East and Central African instrumental music. **African Music**, vol. 3 (1), 6-30, 1962.
- KUBIK, Gerhard. **Theory of African Music**. Volume 2. Chicago: Chicago University Press, 2010.
- KUIPERS, J. **Power in Performance: The Creation of Textual Authority in Weyewa Ritual Speech**. Philadelphia: Univ. Penn. Press, 1990.
- KUNST, Jaap. **Musicológica**. Amsterdã, 1950.
- LADD, D. R. Intonation: emotion vs. grammar. **Language** 66(4):806-16, 1990.
- LADD, D. R. **The Structure of Intonational Meaning: Evidence From English**. Bloomington: Ind. Univ. Press, 1980.
- LANGER, S. **Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art**. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press. 3rd ed., 1957.
- LASKE, O. Cognitive musicology. Special Issue of 1. **Integr. Stud. Artif. Intell. Cognition. Sci. Appl. Epistemol.** 3(3), 1986.
- LASKE, O. Music, Memory, and Thought: Explorations. In: **Cognitive Music-Annual. Rev. Anthropol.** 1994.23:25-53. Pittsburgh: Music Dept., Univ. Pittsburgh, 1977.
- LAURENTY, Jean-Sébastien. **Les tambours à fente de l'Afrique centrale**. Musée royal de l'Afrique centrale, 1968.

- LAVER, J. **The Phonetic Description of Voice Quality**. Cambridge: Cambridge Univ. Press., 1980.
- LEACH, Edmund R. Dois ensaios a respeito da representação simbólica do tempo. In: LEACH, Edmund R. **Repensando a antropologia**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 191-209.
- LEBEN, W. R. On the correspondence between linguistic tone and musical melody. In: **African Linguistics: Essays in Memory of M. w.K. Semikenke**, ed. DL Goy vaerts, pp. 335-43. Amsterdam: Benjamins, 1985.
- LEITE, L. **Rumpilezzinho Laboratório Musical de Jovens: Relatos de uma experiência**. 96 f. LeL Produção Artística, Edição 1, Salvador, 2017.
- LEME, Mônica. SEGURE O TCHAN!": IDENTIDADE NA "AXÉ-MUSIC" DOS ANOS 80 E 90. **CADERNOS DO COLÓQUIO**, 2001.
- LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. **A Generative Theory of Tonal Music**. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Structural Anthropology**. New York: Doubleday, 1963.
- LÉVI-STRAUSS, C. **The Raw and the Cooked**. New York: Harper, 1969.
- LÉVI-STRAUSS, C. **The View From Afar**. New York: Basic, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A origem dos modos à mesa**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2006. (Mitológicas, 3).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Do mel às cinzas**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. (Mitológicas, 2).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a. (Mitológicas, 1).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O homem nu**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2011a. (Mitológicas, 4).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar, escutar, ler**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LEVINSON, Stephen. **Pragmatics**. Cambridge: Cambridge University Press. 1985.
- LEVMAN, B. The genesis of music and language. **Ethnomusicology** 36(2):147-70, 1992.
- LEWIS, J. L. **Ring of Liberation**. Chicago: Univ. Chicago Press, 1992.
- LIBENNAN, M.; MCLEMORE, C. **Proceedings of the IRCS Workshop on Prosody in Natural Speech**. IRCS Report No. 92-37. Philadelphia: Inst. Res. Cogn. Sci., Univ. Penn., 1992.
- LIDOV, D. Musical and verbal semantics. **Semiotica** 31(3/4):369—91, 1980.
- LIDOV, D. Nattiez's semiotics of music. **Can. 1. Res. Semiotics** 5(2): 13-54, 1977.
- LIDOV, D. **On the Musical Phrase**. Monogr. semio!.. anal. music., No. I. Montreal: Groupe Rech. Semiol. Music., Univ. Montreal, 1975.
- LIMA, Ari. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. In.: **Caderno Cedex**. Campinas: Unicamp, 2002.
- LIMA, Edilson de. **As modinhas do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.
- LINDBLOM, B.; SUNDBERG, I. A generative theory of Swedish nursery tunes. **Actes du 1^{er} congrès international de semiotique musicale**, pp. 1 1 1-24. Pesaro: Cent. Inizialive Cult., 1975.
- LINGGARD, R. **Electronic Synthesis of Speech**. Cambridge: Cambridge Univ. Press., 1985.
- LIST, G. Speech melody and song melody in central Thailand. **Ethnomusicology** 5: 16—32, 1961.
- LIST, G. The boundaries of speech and song. **Ethnomusicology** 7 (1):1-16, 1963.
- LLOYD, A. L. Lament. In: **New Grove Dictionary of Music and Musicians**, ed. S Sadie, pp. 407-10. London: Macmillan, 1980.

- LOMAX, A. A stylistic analysis of speaking. **Lang. Soc.** 6(1):5-36, 1977.
- LOMAX, A.; BARTENIEFF, I.; PAULAY, F. **Choreometrics**: a method for the study of cross-cultural pattern in film. 1969.
- LOMAX, A.; BERKOWITZ, N. An evolutionary taxonomy of culture. **Science** **Bauman R**, ed. 19927: 228—39, 1972.
- LOMAX, A. **Cantometrics**: An Approach to the Anthropology of Music. Berkeley: Univ. Calif. Extension Media Center, 1977.
- LOMAX, A. **Folk Song Style and Culture**. Washington, DC: Am. Acad. Advance. Sci., 1968.
- LOMAX, A. Special features of the sung communication. In: **Essays on the Verbal and Visual Arts**: Proc. 1966.
- LONGACRE, R. E.; CHENOWETH, V. Discourse as music. **Word** 37(1): 125—39, 1986.
- LORD, Albert B. **The singer of tales**. Harvard Studies in Comparative literature, 24. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1960.
- LÜHNING, A. **A Música no candomblé nagô-ketu**: estudos sobre a música *afro*-brasileira em Salvador–Bahia. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Karl Dieter Wagner, Hamburgo, 1990.
- LUHNING, Angela Elisabeth. In: Fernanda Teixeira de Medeiros e Elisabeth Travassos (Eds.). **Ao encontro da palavra cantada**. Poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004. p. 23-33.
- LUHNING, Angela Elisabeth. Música: coração do candomblé. **Revista USP**, set-out-nov, 1990.
- LUHNING, Angela. Métodos de trabalho na Etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. XXII, n. 1/2, p. 77-104, 1991.
- LUHNING, Angela; ROSA, Laila. Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos. In: **ENCONTRO NACIONAL DA ABET**, II. Anais... Salvador: Contexto, 2004
- LUHNING, Angela. Sustentabilidade de patrimônios musicais e políticas públicas a partir de experiências e vivências musicais em bairros populares. **Música e Cultura**: revista da ABET, v. 8, n. 1, p. 44-58, 2013.
- LUTZ, C. **Unnatural Emotions**. Chicago: Univ. Chicago Press., 1988.
- LUTZ, C.; WHITE, G. M. The anthropology of emotions. **Annu. Rev. Anthropol.** 15:405-36, 1986.
- LYONS, John. **Introduction to theoretical linguistics**. Cambridge university press, 1974.
- LYSLOFF, René T. A. Musical community on the internet: an online ethnography. **Cultural Anthropology**, v. 18, n. 2, p. 233-263, 2003.
- MAFFESOLI, Michel. Deixar de odiar o presente. In: LEITE, Ilka Boaventura (Org.). **Ética e estética na antropologia**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, 1998.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social – Revista de Sociologia da USP**, v. 17, n. 2, 2005.
- MALINOWSKI, B. **Argonautas do pacífico ocidental**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MANNHEIM, B. Couplets and oblique contexts: the social organization of a folksong. **Text** 7(3):265-&8, 1987
- MANNHEIM, B. Popular song and popular grammar, poetry and metalanguage. **Word** 37(1-2):45-75, 1986.
- MARCONDES, Marcos A. **Enciclopédia da Música Brasileira**. Art Editora. 1998.
- MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Metodologia Científica**. 306 f. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2004.

- MARINHO, Roberval José; FARHAT, Rodrigo (Org.). **Imagens e sentidos na comunicação contemporânea**. Brasília: Casa das Musas, 2009.
- MARIZ, Vasco. **A canção brasileira: popular e erudita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MARIZ, Vasco. **Três musicólogos brasileiros**: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- MARIZ, Vasco. **Vida Musical**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MAROTHY, I. **Music and the Bourgeois, Music and the Proletariat**. Budapest: Akademiai Kiado, 1974.
- MARQUES, Xavier. **As voltas da estrada**. 2. ed. São Paulo: GRD; Brasília: INL, 1982.
- MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar**: malandragem e *samba* no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MATTHEWS, P. H. Fonnalization. In: **Linguistic Controversies: Essays in Linguistic Theory and Practice in Honor of F.R. Palmer**, ed. D Crystal, pp. I-IS. London: Arnold, 1982.
- MATTOSO, Katia M. de Queirós. **Bahia**: a cidade do Salvador e seu mercado no século XIX. São Paulo: Hucitec; Salvador: Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1978.
- MATURANA, H.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento – as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Pala Athenas, 2001. Chicago Press, 1990.
- MAULEÓN, R. **Salsa Guide Book**: for Piano & Ensemble. 259 f. Sher Music Co.; Spiral edition, 2005.
- MAURO, Frédéric. **Le Portugal et l'Atlantique au XVIIe. Siècle.1570-1670**. Paris: S.E.V.P.E.N. 1960.
- MAUSS, M. The physical effect on the individual of the idea of death suggested by the collectivity. In: **Sociology and Psychology**, ed. M Mauss, pp. 35-56. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- MAYANS I PLANELLS, Joan. Nuevas tecnologías, viejas etnografías: objeto y método de la antropología del ciberespacio. **Revista Quaderns de l'ICA**, 17-18, p. 79-97, 2002.
- MCALLESTER, David P. **Enemy Way Music**. Peabody Museum Papers 41, 1954.
- MCALLESTER, David P. Ethnomusicology: the field and the society. **Ethnomusicology**, v. 7, n. 3, p. 182-186, 1963.
- MCCLARY, S. **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**. Minneapolis: Univ. Minn. Press., 1991.
- MCLEMORE, C. A. **The pragmatic interpretation of English intonation**: sorority speech. PhD thesis. Univ. Texas, Austin, 1991.
- MCLEOD, N. Ethnomusicological research and anthropology. **Annu. Rev. Anthropol.** 3:99—115, 1974.
- MCLEOD, N.; HERNDON, M. **The Ethnography of Musical Peiformance**. Norwood, PA: Norwood, 1980.
- MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg: A Formação Do Homem Tipográfico**. Companhia Editora Nacional; 1977.
- MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- MCLUHAN, Marshall. **The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects**. London: Penguin, 1967.
- MEINTJES, L. Paul Simon's Graceland, South Africa, and the mediation of musical meaning. **Ethnomusicology** 34(1):37-73, 1994.

- MELLO, Maria Ignez. **Mito e relações de gênero**: uma investigação antropológica de rituais musicais em sociedades indígenas das terras baixa da América do Sul. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.
- MELLO, Maria Ignez. **Música popular Brasileira e Estudos Culturais**. Monografia de Especialização em Estudos Culturais. LEC-UFSC, 1997.
- MENESES, J.D.D. **Orkestra Rumpilezz**: Musical Constructions of *Afro*-Bahian Identities. 266 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of British Columbia, Vancouver. 2014.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A festa da jaguatirica**: uma partitura crítico-interpretativa. Dissertação (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A musicológica Kamayurá**. Dissertação de Mestrado, Editora da UFSC, 1999a.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. A origem do *samba* como invenção do Brasil. (Por que as canções têm música?). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 31, p. 156-177, 1996.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A origem do samba como invenção do Brasil**: sobre o “Feitio de Oração” de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?). Antropologia em Primeira Mão, vol.1. Publicação do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 1995b.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **Apùap World Hearing**: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture. *The World of Music*, Vol. 41, No. 1, Hearing and Listening in Cultural Contexts. Published by: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, pp. 85-96, 1999b.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **As contribuições da música popular brasileira às músicas populares do mundo**: diálogos transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte) Antropologia em primeira mão, PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995a.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **Audição do Mundo Apùap II Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres**. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. Antropologia em primeira mão / Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, v.134, 2011.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **Between authenticity and entertainment**: towards an Anthropological History of Ethnic Folkways Library. Research Project, Smithsonian Institution, 1993.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Brazil. In: SHEPHERD, John; HORN, David; LAING, Dave (Org.). **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World**. London/New York: Continuum, 2005b. V. III, Caribbean and Latin America, p. 212-248.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Brazilian popular music: an anthropological introduction (Part III). **Antropologia em primeira mão**, UFSC, 2003.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma teoria da música: para além da Antropologia sem música e da musicologia sem homem. **Anuário Antropológico 93**, Brasília: Tempo Brasileiro, 1995a.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 20, n. 58, jun. 2005a.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Músicas latino-americanas, hoje: *Musicalidade e Novas Fronteiras*. **Antropologia em Primeira Mão**. No. 29 PPGAS - UFSC, 1998.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Para uma Antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e de sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-fado. **Antropologia em Primeira Mão**, n. 102, PPGAS, UFSC, 2007.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. "De Mauss a Claude Lévi-Strauss". In: **Textos selecionados**, São Paulo, Abril Cultural (coleção "Os Pensadores").1984. MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Editora WWF Martins Fontes, 2018.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Editora Veja, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of perception**. trans. C. Smith. London: Routledge & Kegan Paul,1962 [1945].
- MERRIAM, A. Ethnomusicology today. **Curr. Musicol.** 20:50-66, 1975.
- MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology revisited. **Ethnomusicology**, v. 13, n. 2, p. 213-229, 1969.
- MERRIAM, Alan P. **Songs of the afro-bahian cults**: An ethnomusicological analysis. Evanston, Northwestern University, 1951.
- MERRIAM, Alan P. The anthropology of music. CA Book Review. **Current Anthropology** v. 7, n. 2, p. 217-230, 1966.
- MERTZ, E.; PARMENTIER, R. **Semiotic Mediation**: Sociocultural and Psychological Perspectives. Orlando, FL: Academic, 1985.
- METCALF, P.; HUNTINGTON, R. **Celebrations of Death**: The Anthropology of Mortuary Ritual. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 2nd ed., 1991.
- MEYER, L.; COOPER, G. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: Univ. Chicago Press., 1960.
- MEYER, L. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: Univ. Chicago Press., 1956
- MEYER, L. **Explaining Music**. Chicago: Univ. Chicago Press., 1973.
- MEYER, L. Meaning in music and information theory. In: **Music, the Arts, and Ideas**, ed. L Meyer, pp. 5-21. Chicago: Univ. Chicago Press., 1967.
- MEYER, L. **Style in Music**. Philadelphia: Univ. Penn. Press., 1989.
- MIDDLETON, Richard. Popular music analysis and musicology: bridging the gap. **Popular Music**, v. 12, n. 2, p. 177-190, 1993.
- MIGUEZ, Paulo. **A organização da cultura na "cidade da Bahia"**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.
- MILLER, C. A. **Prosodic aspects of M.L. King's 'I Have A Dream' speech**, pp. 129-37, 1992.
- MOLES, A. **Information Theory and Esthetic Perception**. Urbana: Univ. Ill. Press., 1968.
- MOLINO, Jean. Fait musical et semiologie de la musique. **Musique en le**, n. 17, p. 37-62, 1975
- MONELLE, Raimond. **Linguistics and Semiotics in Music**. London: Routledge, 2002.
- MONTARDO, Deise Lucy. **Através do Mbaraka**: música e xamanismo guarani. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- MOORE, W. **The Professions**: Roles and Rules. New York: Russel Sage Foundation, 1970.
- MORAES, Vinicius de. "A boletização (16.ago.1953)". In: JOST, Miguel; COHN, Sérgio; CAMPOS, Simone (orgs.). **Samba falado**: crônicas musicais. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 51-52.
- MORALES, Anamaria. Blocos negros em Salvador: reelaboração cultural e símbolos de *baianidade*. **Caderno CRH**. Suplemento, p. 72-92, 1991.
- MOURA, M. A Música como Eixo de Integração Diferencial no Carnaval de Salvador, contribuição apresentada no GT 19 - Música, Cultura e Sociedade: Pesquisas Recentes em Estudos Musicais no Brasil - da **XX Reunião da Associação Brasileira de Antropologia** - ABA, Salvador, 1996.

- MOURA, Milton Araújo. **Carnaval e baianidade**: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia, 2001.
- MOURA, Milton Araújo. O carnaval de Salvador no final do século xx. In: Cerqueira, Nelson *et al.* **Carnaval da Bahia**: um registro estético. Salvador: Omar G, 2002, p.124-53.
- MOURA, Milton Araújo. O transcaráter do carnaval. **Revista Análise e Dados**, Salvador, v.1, p. 93-100. 1996b. Entrevista a Análises & Dados.
- MOURA, Milton Araújo. Produtora, mercadora, mercadoria: uma cidade para o carnaval. In: Fischer, Tânia (Org.). **Carnaval baiano**: negócios e oportunidades. Brasília: SEBRAE, 1996 a.
- MOURA, Milton Araújo. Quem quer comprar a cara desta cidade. **Bahia Análise e Dados**, v. 1, p. 25-32, 1998.
- MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música popular Brasileira**: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2006 [1978].
- MYERS, H. **Ethnomusicology**: An Introduction. New York: Norton, 1992.
- NAPOLITANO, Marcos. A canção engajada nos anos 60. In: DUARTE, P.S.; NAVES, S.C. (Orgs.). **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Faperj/Relume-Dumará, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na *música popular* brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo (História do Povo Brasileiro), 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da *música popular*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. **O conceito de "MPB" nos anos 60**. História, questões e debates. Curitiba, UFPR, n. 31, p.11-30, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e *indústria cultural* na MPB - 1959/1969. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2001.
- NARMOUR, E. **Beyond Schenkerism**. Chicago: Univ. Chicago Press., 1977.
- NATTIEZ, J. J. Linguistics: a new approach for musical analysis? **Int. Rev. Aesthet. Sociol. Music** 4(1):5 1-67, 1972.
- NATTIEZ, J. J. **Music and Discourse**: Toward a Semiology of Music. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press., 1990
- NATTIEZ, J. J. Some aspects of Inuit vocal games. **Ethnomusicology** 27(3):457-75, 1983.
- NATTIEZ, J. J. The contribution of musical semiotics to the semiotic discussion in general. In: **A Perfusion of Signs**, ed. TA Sebeok, pp. 12 1-42. Bloomington: Ind. Univ. Press., 1977.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. "A Theory of Semiology". In : **Music and Discourse**: Toward Semiology Of Music. Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 3-37.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Conferência de introdução a semiologia musical lida pela primeira vez no II Encontro da ANPPOM**, Porto Alegre, 1989.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. De la musicologie générale a La sémiologie musicale. L'exemple de La Cathédrale Engloutie, de Debussy". In : **Protée. Théories et pratiques semiologiques**, v XXV, n. 2, outono de 1997, p. 7-20.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Fundaments d'une semiologie de la music**.Paris:U.G.E,1975a.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite da semiologia musical. **Conferência de introdução a semiologia musical lida pela primeira vez no II Encontro da ANPPOM** (Porto Alegre, 13/12/1989),1989.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Rencontre avec Levi-Strauss:Le plaisir et la structure. **Musique en Jeu**,12,p.3-10,1973.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Sémiologie de la musique**. Musique en jeu, 5,1971
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Sémiologie musicale: l'état de la question. **Acta Musicologica**.46(2),p.153-171,1974.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. Varese's "density 21.5". A study in semiological analysis. **Music Analysis**, v.1, n.3, p.243-340, 1975b.
- NAVARRO, E. A. **Dicionário de tupi antigo**: a língua indígena clássica do Brasil. São Paulo: Global, 2013
- NEDER, A. **O estudo cultural da música popular brasileira**: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.
- NELSON, K. **The Art of Reciting Qur 'an**. Austin: Univ. Texas Press., 1985.
- NENOLA-KALLIO, A. **Studies in Ingrian Laments**. Folklore Fellows Communication 234. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1982.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: 34, 1999.
- NESS, S. A. **Body, Movement, and Culture**. Philadelphia: Univ. Penn. Press., 1992.
- NETTL, B.; BOHLMAN, P. V. **Comparative Musicology and the Anthropology of Music**: Essays on the History of Ethnomusicology. Chicago: Univ. Chicago Press., 1991
- NETTL, B. Some linguistic approaches to musical analysis. **J. Int. Folk Music COUHC**. 10:37-41, 1958.
- NETTL, Bruno. **Music in primitive culture**. Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**: Twenty-nine Issues and Concepts. Front Cover,. University of Illinois Press, 1983.
- NEVES, José Maria. Musicologia histórica para a música de hoje. In: **ENCONTRO ANUAL DA AMPPOM**, VIII. Anais..., 1995
- NICOLÁS, Daniel Hiernaux. Tempo, espaço e apropriação social do território. In: SANTOS, Milton (Org.). **Território, globalização e fragmentação**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- NIGRI, B. **O Samba no Terreiro**: música, corpo e linguagem como prática cultural – apontamentos para o *campo* do lazer 134 f. Dissertação (Mestrado em Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2014
- NKETIA, J. H. K. **Funeral Dirges of the Akan People**. New York: Greenwood, 1969.
- NKETIA, J. H. K. Surrogate languages of Africa. In: **Current Trends in Linguistics**, ed. TA Sebeok, 7:699-732. The Hague: Mouton, 1971.
- NKETIA, J. H. Kwabena. **African Music in Ghana**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1963.
- NKETIA, J. H. **The Music of Africa**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1974.
- NOBRE, Cássio. **Viola nos sambas do Recôncavo baiano**. Dissertação de Mestrado, UFBA, 2008.
- NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A viola com alma**: uma construção simbólica. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- NORBERTO SILVA, Elaine. Consumo, mimesis e sentido. In.: Monclar Valverde (Org.). **As formas do sentido**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- NOVACK, C. J. **Sharing the Dance**: Contact Improvisation and American Culture. Madison: Univ. Wisc. Press. 1990.
- OCHS, E.; SCHIEFFELIN, B. Language acquisition and socialization: three developmental stories and their implications. In: **Culture Theory**: Essays on Mind, Self, and Emotion, ed. RA Shweder, RA LeVine, pp. 276-320. Cambridge: Cambridge Univ. Press., 1984
- OLIVA, J. **Structure of music and structure of language**: a semiotic study. PhD thesis. State Univ. NY, Buffalo, 1977.
- OLIVEIRA, Allan P. **O tronco da roseira**: por uma Antropologia da viola caipira. (Dissertação) mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

- OLIVEIRA, Marcelo Cunha; CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. **Carnaval, identidade negra e *axé music* em Salvador na segunda metade do século XX**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.13, n.2, p. 70-84, nov. 2016.
- OLIVEIRA, Marília Flores Seixas de; OLIVEIRA, Orlando J. R. de. Carnaval, turismo e trabalho informal na Bahia: tanto negócio e tanto negociante. **Caderno Virtual de Turismo**, v. 5, n. 4, 2005
- OLIVEIRA PINTO. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música *afro*-brasileira. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**, São Paulo, USP, n.22/23, 1999.
- OLIVEIRA PINTO. Breves anotações sobre as músicas de culto *afro*-brasileiras. In: KOHUT, K. & MEYERS, A. (orgs.). **Religiosidad popular en America Latina**. Eichstätt, 315-330, 1988.
- OLIVEIRA PINTO. **Capoeira, samba, candomblé**. *Afro-brasilianische Musik in Recôncavo, Bahia*. Berlin: Ethnologisches Museum, 1991.
- OLIVEIRA PINTO. Review of Gerhard Kubik: Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. **African Music**, vol. 6, n. 4. Grahamstown, 155-159, 1987.
- OLIVEIRA PINTO. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia USP**, 2001.
- OLIVEIRA PINTO. The discourse about other's music: Reflecting on African-Brazilian concepts. **African Music**, vol. 7, n. 3, 21-29, 1996.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Cem anos de Etnomusicologia: a era fonográfica da disciplina no Brasil. In: LÜHNING, A. (Org.). **Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia**, Salvador: UFBA, 2005.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Considerações sobre a Musicologia Comparada alemã: experiências e implicações no Brasil. **Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia** 1, p. 69-106, 1983.
- ONG, W. African talking drums and oral noetics. **New Lit. Hist.** 8(3):41 1 -29, 1977.
- ONG, W. **Interfaces of the world**: Ithaca e Londres: Cornell University press, 1977.
- ONG, W. **Orality and literacy**: the technologizing of the word. London: Methuen, 1982.
- ONG, W. **The presence of the world**. New Haven e Londres: Yale University Press, 1967.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PACKMAN, Jeff. A Carnavalização de São João: Forrós, *Sambas* e Intervenções Festivas na Bahia. *Festas juninas do Brasil*, *Etnomusicology Forum*, 21: 3, 327-353, 2012. Fonte: **Black Music Research Journal**, Vol. 29, No. 1 (Spring, 2009), pp. 83-126. Published by: Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/20640672>. Accessed: 23-10-2019 12:50 UTC.
- PACKMAN, Jeff. **Signifying Salvador**: Professional Musicians and the Sound of Flexibility in Bahia. *Brazil's Popular Music Scenes*, 2009.
- PACKMAN, Jeff. Singing Together/Meaning Apart: Popular Music, Participation, and Cultural Politics in Salvador, Brazil. **Source: Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 31, No. 2, pp. 241-267 Published by: University of Texas Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40985057> Accessed: 23 out. 2019. 12:56 UTC, 2010.
- PALGI, P.; ABRAMOVITCH, H. Death: a cross-cultural perspective. **Annu. Rev. Anthropol.** 13: 385-417, 1984.
- PALMEIRA, R.S. **Ritmos do candomblé Ketu na bateria**: adaptações dos *toques* Agueré, Vassi, Daró e Jinká, a partir das práticas de Iuri Passos. 118 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- PALMER, Richard E. **Hermenêutica**, Lisboa: Edições 70, 1989.

- PARRY, Milman. **The making of homeric verse: the collected papers of Milman Parry**. Adam Parry (org.). Oxford, Clarendon Press, 1971.
- PAULAFREITAS, Ayêska. “*Trio elétrico: história, técnica e recepção de uma mídia sonora genuinamente brasileira*”. **Actas do Congresso Internacional Lusocom 2006**, Santiago de Compostela, 21 e 22 abr. 2006. Universidade de Santiago de Compostela, 2006. p.3649-3668.
- PAULAFREITAS, Ayêska. **Música de rua em Salvador: preparando a cena para o *axé music***. Enecult, 2005.
- PAULAFREITAS, Ayêska. *Música popular de rua produzida em Salvador nos anos 90: brasileira, baiana ou o quê?* In: **ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, IV ENECULT**. Salvador, 28-30 maio 2008.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. IN: ACHARD, Pierre [et al.]. **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999.
- PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes: juventudes, territórios, movimentos e canções nos anos 60**. Editora eManuscrito, 2020.
- PEFIA, M. **The Texas-Mexican Conjunto: History of a Working-Class Music**. Austin: Univ. Texas Press., 1985
- PEGG, C. Mongolian conceptualizations of overtone singing (xddmii). **Br. J. Ethnomusicol.** 1:3 1-54, 1992.
- PEIRCE, Charles S. **Semiotics and signifiics: the correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby**. Hardwick, C. S. (ed.). Bloomington: Indiana University, 1977.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers**. Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1931-58.
- PEPPER, Herbert. Les messages du tam-tam se répondent à travers l'Afrique. **Tout Savoir**, (40), p. 79-83, 1956.
- PEREIRA, Wadson Barbosa Calasans. **Uma História de Músicos do carnaval de Salvador: Sindicato e *axé music***. UFBA, 2011.
- PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PESSOA DE CASTRO, Yeda. **Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- PETERS, Ana Paula. O regional, o rádio e os programas de auditório: nas ondas sonoras do Choro. **Revista Eletrônica de Musicologia**, 8, 2004. Disponível em: www.rem.ufpr.br. Acesso em: 20 dez. 2023.
- PIEDADE, Acácio T. de C. Brazilian jazz and friction of musicalities. In: TAYLOR ATKINS, E. (Ed.). **Jazz Planet**. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58.
- PIEDADE, Acácio T. de C. Jazz, música brasileira e *fricção de musicalidade*. **Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, n. 11, p. 197-207, Campinas, UNICAMP, 2004b.
- PIEDADE, Acácio T. de C. **Música ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no alto rio negro**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997b.
- PIEDADE, Acácio T. de C. **O canto do kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os wauja do Alto Xingú**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004a.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, Música Brasileira e *Fricção de musicalidades*. **Revista Opus**, 11, 2005.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música instrumental brasileira e *fricção de musicalidades*. **Antropologia em Primeira Mão**, n. 21, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 1997.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, *musicalidade e tópicos*. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.

- PIERCE, A. **Music and movement**, pp. 5 14-35, 1987
- PILLEUX, Mauricio. **Proyecto de Investigación. FONDECYT**. Chile: Universidad Austral de Chile. 2001.
- PINHO, João Wanderley de Araújo. **Testamento de Mem de Sá**. Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; Imprensa Nacional, 1941.
- PINHO, O. A. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da *baianidade*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.13, n. 36, p. 109-120, 1998b.
- PINHO, O. A. Alternativos e pagodeiros: notas etnográficas sobre territorialidade e relações raciais no Centro Histórico de Salvador. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 35-48, dez. 1998a.
- PINO, Angel. Cultura e processo civilizador: um confronto de ideias de N. Elias e Lev S. Vygotsky. In: **SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZATÓRIO, IX**. Anais... Ponta Grossa, Paraná: 2005.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Chôro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1936
- PINTO, Tiago de Oliveira. **Capoeira, samba, candomblé; Afro-Brazilian music in Bahia**. Berlin: Staatliche Museum, 1990.
- PITA, Sebastião da Rocha. **História da América Portuguesa**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1976.
- POWERS, H. S. Language models and musical analysis. **Ethnomusicology** 24(1): 1-61, 1980.
- POWERS, W. K. Oglala song terminology. **Sel. Rep. Ethnomusicol.** 3(2):23-41, 1980
- PRADO JÚNIOR, Caio. **Historia econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1982
- PRANDI, R. De Africano a Afro-Brasileiro: Etnia, Identidade, Religião. São Paulo: SCS/USP Idioma, **Revista USP**, v.46, p. 52-65, jun./ago. 2000.
- PREISS, Jorge Hirt. **A música nas Missões Jesuíticas nos Séculos XVII e XVIII**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1988
- PREVITALLI, I. M. **Candomblé**: Agora é Angola. 154 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2006.
- PROCIUK, P. The deep structure of Ukrainian hardship songs. **Yearb. Tradit. Music** 13:82-96, 1981.
- PUGH-KITINGAN, J. Huli language and instrumental *performance*. **Ethnomusicology** 21 (2):205-32, 1977.
- QNRESHI, R. Musical sound and contextual input: a *performance* model for musical analysis. **Ethnomusicology** 31 (1) :56-86, 1987.
- QUEIROZ, D. M. Desigualdades raciais no ensino superior: a cor na UFBA. In: QUEIROZ, D.M. **Educação, racismo e anti-racismo**. Salvador: Novos Toques, 2000.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R. **The Andaman Islanders**. New York: Free Press, 1964.
- RAFFMAN, D. **Language, Music, and Mind**. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- RATNER, Leonard G. **Classic music**: Expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1980.
- RÉA, Adriano Maraucci. **“O universo das Tendências”**: Concepções de Identidade e *musicalidade* na Música Instrumental de Florianópolis. UFSC, Florianópolis, 2008.
- RÉA, Adriano Maraucci. **“O universo das tendências”**: Concepções de *musicalidade* e identidade na Música Instrumental de Florianópolis: Uma contribuição à Etnomusicologia brasileira. TCC, UFSC, 2009a.
- RÉA, Adriano Maraucci. Das Cordas Feridas: Através de uma Personalidade Acústica/não verbal. **Anais do VII Simpósio Internacional de Música da Amazônia**, 2019. Disponível em: <https://revista.ufrr.br/sima/article/view/5797/2698>. Acesso em: 09 dez. 2019.

- RÉA, Adriano Maraucci. **Em busca de um violão baiano**: sobre *musicalidades* identidades e concepções musicais. Dissertação de Mestrado, UFBA, 2014.
- RÉA, Adriano Maraucci; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Atualizando a tradição. In: **SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UDESC**, XVII. Anais... 2007.
- RÉA, Adriano Maraucci; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Comentários sobre o choro atual. **Revista de Pesquisa em Música**, UDESC, v. 1, n. 2, 2006.
- RÉE, J. **I see a voice**: a philosophical history of language, deafness and the senses. London: Harper Collins, 1999.
- REILY, Suzel Ana. Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil. In: BENNETT, Andy; DAWE, Kevin (org). **Guitar cultures**. New York: Berg, 2001.
- REIS, João José. **Recôncavo rebelde**: revoltas escravas nos engenhos baianos. *Afro-Ásia*, Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA; Ed. Inimá, 15: 100-26, 1992.
- REVISTA BIZZ. **Todas as Edições**. 20-?. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/p/todas-as-edicoes.html>. Acesso em: 09 dez. 2023.
- REYES, Graciela. **El abecé de la pragmática**. Madrid: Arco Libros S.A. 1998.
- RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**: a integração das populações indígenas no Brasil Moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- RICE, T. Toward the remodeling of ethnomusicology, and responses. **Ethnomusicology** 3 1 (3):469-16, 1987.
- RICHARDS, P. A quantitative analysis of the relationship between speech tone and melody in a Hausa song. **Afr. Lang. Stud.** 1 3 : 1 37-61, 1972.
- RICHMAN, B. Did human speech originate in coordinated vocal music? **Semiotica** 32(3/4):233-44, 1980.
- RIFIOTIS, Theophilos. A escultura atual dos Makondes de Moçambique como uma visão de mundo. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 4, p. 153-166, 1994.
- RISÉRIO, A. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981.
- ROCCA, Edgard. **Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão**. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.
- RODRIX, Zé. Mas houve *rock* no Brasil a não ser na década de 70? In: DOLABELA, Marcelo. **ABZ do rock brasileiro**. São Paulo: Estrela do Sul, 1987, pp. 11-13.
- ROSALDO, R. Grief and the headhunter's rage: on the cultural force of emotions. In: Text, Play and Story. **The Con-Annu. Rev. Anthropol.**, 1984.
- ROSEMAN, M. **Healing Sounds from the Malaysian Rainforest**: Temiar Music and Medicine. Berkeley: Univ. Calif Press, 1991.
- ROSEMAN, M. The social structuring of sound among the Temiar of Peninsular Malaysia. **Ethnomusicology** 28(3):4 1 1 -45, 1984.
- ROSENBERG, B. **The Art of the American Folk Preacher**. New York: Oxford Univ. Press., 1970.
- ROSENBLATT, P.; WALSH, R.; JACKSON, A. **Grief and Mourning in Cross-Cultural Perspective**. New Haven, CT: HRAF Press, 1976.
- ROSNER, B.; MEYER, L. The perceptual roles of melodic process, contour and form. **Music Percept.** 4: 1-39, 1986
- ROUGET, G. African traditional nonprose forms: reciting, declaiming, singing, and strophic structures. In: **Proc. Con! Afr. Lang. Lit.**, April 28-30, pp. 45-58. Evanston, IL: Northwestern Univ. Press, 1966.
- ROUGET, G. Court songs and traditional history in the ancient kingdoms of Porto-Novo and Abomey. In: **Essays on Music and History in Africa**, ed. K Wachsmann, pp. 27-64. Evanston, IL: Northwestern Univ. Press, 1971.
- ROUGET, G. **Retrieving the world's disappearing music**. CNRS Res. 5:38—48, 1977.

- RUWET, N. Linguistics and musicology. **Int. Soc. Sci. J.** 19:79-87, 1967.
- RUWET, Nicolas. Méthodes d'analyse en musicologie. **Beige revue de musicologie** 20: 65-90 (reprinted in Ruwet 1972a pp. 100-134, 1966).
- RYCROFT, D. K. The relationship between speech-tone and melody in Southern African music. In: **South African Music Encyclopedia**, Vol. 2, ed. K Wachsmann, pp. 301-14. Cape Town: Cape Town/Oxford Univ. Press, 1983.
- SACHS, Curt. **História Universal de los Instrumentos Musicales**. Buenos Aires: Centurion, 1947.
- SACHS, Curt. **Rhythm and tempo**. New York: Norton, 1953.
- SACKS, Oliver. **Alucinações musicais**: relatos sobre a música e o cérebro. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SACRAMENTO, Ednilson. **Rock baiano**: história de uma cultura subterrânea. Editora Clube de Autores, 2022.
- SAHLINS, M. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um objeto em via de extinção (parte I). **Mana**, v.3, n. 1, p. 41-73, 1997a.
- SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um objeto em via de extinção (parte II). **Mana**, v. 3, n. 2, p. 103-150, 1997b.
- SAHLINS, Marshall. **Ilhas de história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SAKATA, H. L. **Music in the Mind**: The Concepts of Music and Musician in Afghanistan. Kent, OH: Kent State Univ. Press, 1983.
- SALIBA, Elias T. **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.
- SAMARIN, W. **Tongues of Men and Angels**: The Religious Language of Pentecostalism. New York: Macmillan, 1972.
- SANDRONI, C. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n.77, p. 66-75, mar./maio 2008.
- SANDRONI, C. **Feitiço decente**: Transformações do *samba* no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANSONE, L. Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global? In: SANSONE, L.; SANTOS, J.T. (Org.). **Ritmos em trânsito**: sócio-Antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis; Salvador: Programa A cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A, p. 219-240, 1997.
- SANSONE, L. Pai preto, filho negro: trabalho, cor e diferenças de geração. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 29, p. 65-84, 1993.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 3a. edição, 1986.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTAELLA, Maria Lúcia. **A assinatura das coisas**: Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SANTAELLA, Maria Lúcia. **As três matrizes do pensamento e linguagem**: sonora, visual e verbal. Comunicação verbal oral (Disciplina de Doutorado ministrada no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Convergências: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo, 1999.
- SANTAELLA, Maria Lúcia. **Convergências**: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1984.
- SANTAELLA, Maria Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTAELLA, Maria Lúcia. **Produção de linguagem e ideologia**. São Paulo: Cortez, 1996.
- Enc. Bibli: R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf., Florianópolis, 2º número esp., 2º sem. 2006.

- SANTANNA, Marilda. **As donas do canto**: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador. Salvador: EDUFBA, 2009.
- SANTIAGO, Silviano. Fazendo perguntas com o martelo. In: VASCONCELLOS, G. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2a. edição, 2000.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno?** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SANTOS, Mário Augusto Silva. **Sobrevivência e tensões sociais em Salvador**. Tese (Doutorado em História) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.
- SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas**: a mosca na sopa da ditadura militar. Censura, tortura e exílio (1973-1974). Dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.
- SAPIR, E. Representative music. **Music. Q.** 4: 16 1-67, 1918
- SAPIR, E. Song recitative in Paiute mythology. **J. Am. Folklore** 23:455-72, 1910.
- SAPIR, E. The musical foundations of verse. **J. Eng!. Germ. Philo!.** 20: 2 13-28, 1921.
- SAPIR, E. The sound patterns in language. **Language** 1 : 37-51, 1925.
- SAPIR, J. D. Diola-Fogny funeral songs and the native critic. **Afr. Lang. Rev.** 8: 176-91, 1969.
- SARKISSIAN, M. **Gender and music**, pp. 337-48, 1992.
- SAUSSURE, F. de. **Course in general linguistics**. Nova Iorque: The Philosophical Library, 1959.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1916.
- SCHIFFRIN, Deborah. **Approaches to discourse**. Mass.: Blackwell Publishers, 1998.
- SCHNEIDER, M. Tone and tune in West African music. **Ethnomusicology** 5(3): 204—15, 1961.
- SCHNEIDER, Marius. Contribución a la música indígena del Mato Grosso (Brasil). **Anuário Musical** 7, p. 159-175, 1952
- SCHNTZ, A. Making music together: a MUSIC AND LANGUAGE 5 1 study in social relationship. **Soc. Res.** 18(1) :76-97, 1951.
- SCHWARTZ, Stuart. **Segredos internos**: engenhos e escravos na sociedade colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. Remarques sur la culture et la politique au Brésil - 1964/1969. **Les Temps Modernes** 288, 1970.
- SEARLE, J. R. **Speech acts**: An essay in the philosophy of language. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- SEBEOK, T. **Style in Language**. Cambridge, MA: MIT Press, 1960.
- SEBEOK, T.; UMIKER-SEBEOK, D. I. **The Semiotic Web 1986**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.
- SEDELOW, W. A.; SEDELOW, S. Y. **Computers in Language Research**. Vol. 2: Notating the Language of Music and the (Pause) Rhythms of Speech. Trends Ling. Stud. Monogr. 1 9. Berlin: Mouton de Gruyter, 1983.
- SEEGER, A. 'Sing for your sister': the structure and *performance* of Suya akia, pp. 7-42, 1980.
- SEEGER, A. **Ethnography of music**, pp. 88-109, 1992.
- SEEGER, A. **Oratory is spoken, myth is told, and song is sung, but they are all music to my ears**, pp. 59-82, 1986.
- SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing**: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

- SEEGER, C. Speech, music, and speech about music. In: **Studies in Musicology**, 1935-1975, ed. C Seeger, pp. 1 6-30. Berkeley: Univ. Calif. Press, 1977.
- SERAFINE, M. L. **Music as Cognition**: The Development of Thought in Sound. New York: Columbia Univ. Press, 1988.
- SEREMATAKIS, E. N. **The Last Word**: Women, Death, and Divination in Inner Mani. Chicago: Univ. Chicago Press, 1991.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: 34, 2009.
- SHEPHERD, J. *et al.* **Whose Music?** A Sociology of Musical Languages. London: Latimer, 1977.
- SHEPHERD, J. Music and male hegemony. In: **Music and Society**, ed. R Leppert, S McClary, pp. 1 5 1-72. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987
- SHEPHERD, J. **Music as Social Text**. Cambridge, UK: Polity, 1991.
- SHEPHERD, J. **The 'meaning' of music**, pp. 53-68, 1977.
- SHEPHERD, John. **A theoretical model for the sociomusicological analysis of popular musics**. *Popular Music* 2, 1982.
- SHERZER, J. A discourse-centered approach to language and culture. **Am. Anthropol.** 89(2):295-309, 1987.
- SHERZER, J. A diversity of voices: men's and women's speech in ethnographic perspective. In: **Language, Gender and Sex in Comparative Perspective**, ed. SU Philips, S Steele, C Tanz, pp. 95-1 20. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987.
- SHERZER, J. **Kuna Ways of Speaking**: An Ethnographic Perspective. Austin: Univ. Texas Press, 1983
- SHERZER, J. **Poetic structuring of Kuna discourse**: the line, pp. 103-39, 1987.
- SHERZER, J.; URBAN, G. **Native South American Discourse**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986
- SHERZER, J.; WICKS, S. A. The intersec- **Annu. Rev. Anthropol.** 1994.23:25-53, 1982.
- SHERZER, J.; WOODBURY, A. **Native American Discourse**: Poetics and Rhetoric. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987.
- SILVA, Elmiro Lopes da. **Música, juventude, comportamento**: nos embalos do *Rock'n'roll* e da Jovem Guarda (Uberlândia – 1955/1968). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2007.
- SILVA, L. D.; SOUTO-MAIOR, M. (org.). **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 1991.
- SILVA, Leonardo Dantas. Elementos para a História Social do Carnaval do Recife, In: **Antologia do Carnaval do Recife**. Mário Souto Maior e Leonardo Dantas Silva. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991.
- SILVA, Maurício. Reforma Ortográfica e nacionalismo lingüístico no Brasil: uma abordagem histórico-discursiva. **Letras**, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, v. 20, n. 1/2, p. 99-122, dez. 2001.
- SILVERSTEIN, M. Language structure and linguistic ideology. In: **The Elements**: A Parasection On Linguistic Units and Levels, ed. P Clyne, W Hanks, C Hofbauer, pp. 1 93-247. Chicago: Univ. Chicago Press, 1979.
- SILVERSTEIN, M. Shifters, linguistic categories, and cultural description. In: **Meaning in Anthropology**, ed. KH Basso, H Selby, pp. 1 1-55. Albuquerque: Univ. N. Mex. Press, 1976.
- SIMMEL, Georg. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- SINGER, A. The metrical structure of Macedonian dance. **Ethnomusicology** 18(3):379-404, 1974.
- SINGER, M. **Man □' Glassy Essence**: Explorations in Semiotic Anthropology. Bloomington: Ind. Univ. Press, 1984.

- SLAWSON, W. **Sound Color**. Berkeley: Univ. Calif. Press, 1985.
- SLOBIN, M. **Multilingualism in folk music cultures**, pp. 3-10, 1986.
- SLOBIN, M. **Subcultural Sounds**: Micromusics of the West. Hanover, NH: Wesleyan Univ. Press, 1993.
- SLOBODA, J. A. **The Musical Mind Oxford**: Oxford Univ. Press, 1985.
- SMITH, Elliot. **The Ancient Egyptians and the origin of Civilization**. London/New York: Harper & Brother, 1911.
- SMITH, Elliot. **The Diffusion of Culture**. London: Watts, 1933.
- SMITH, H.; STEVENS, K. Unique vocal abilities of certain Tibetan lamas. **Am. Anthropol.** 69:209- 12, 1967.
- SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de Souza. **Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira** USP, 2010. Parte 1. p. 33-53.
- SPENCER, P. **Society and the Dance**. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1985.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (Ed.). **Marxism and the interpretation of culture**. Urbana: U of Illinois P, 1988. p. 271-313.
- SPRINGER, George. Language and music: parallels and divergences. In: For Roman Jakobson, **The Hague**: Mouton, pp. 504, 1956.
- SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. **O minuto e o milênio ou : por favor, professor, uma década de cada vez. Anos 70: música popular**. Rio de Janeiro: Europa, s.d.
- SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- STEINER, W. **The Sign in Music and Literature**. Austin: Univ. Texas Press, 1981.
- STERN, T. Drum and whistle languages: an analysis of speech surrogates. **Am. Anthropol.** 59:487-506, 1957.
- STEWART, Gary. **Rumba on the River**. A History of the Popular Music of the Two Congos. London/New York: Verso, 2000.
- STOLLER, P. **The taste of ethnographic things**: the senses in anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- STONE, R. Toward a Kpelle conceptualization of music *performance*. **J. Am. Folklore** 94(372): 188-206, 1981.
- STORR, A. **Music and the Mind**. New York: Free Press, 1992.
- STUMPF, Carl, **Tonpsychologie**, Leipzig: Hirzel, 1883. 2v.
- SUNDBERG, J. **Articulatory differences between spoken and sung vowels**. Speech Transmission Lab. Q. Progr. Status Rep. 1 :33-46. Stockholm: Royal Inst. Techno!., 1969.
- SUNDBERG, J.; LINDBLOM, B. Generative theories in language and music descriptions. **Cognition** 4(1):99-122, 1976.
- SUNDBERG, J. The acoustics of the singing voice. **Sci. Am.** 23 1 (3):82-9 1, 1977.
- SUNDBERG, J. **The Science of the Singing Voice**. Dekalb: N. II!. Univ. Press, 1987.
- SUPICIC, I. **Music and Society**: A Guide to the Sociology of Music. New York: Pendragon, 1987.
- SWALES, John M. **Genre analysis** – English in academic and research settings. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- SWANSON, Brent Lee. **Marco Pereira**: brazilian guitar virtuoso. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Florida, Florida, 2004.
- TAGG, Philip. "Open Letter: 'Black Music', 'Afro-American music' and 'European music'". **Popular Music**, 3, pp. 285-298, 1989.

- TAGG, Philip. **Analysing popular music: theory, method, and practice**. Popular Music 2, 1982.
- TAPAJÓS, Vicente. **História administrativa do Brasil**. Rio de Janeiro: DASP, Serviço de Documentação, 1966.
- TARASTI, E. **Basic concepts of studies in musical signification: a report on a new international research project in semiotics of music**, pp. 405-584, 1987.
- TATIT, Luiz. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. Ateliê Editorial, 2001.
- TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. Editora Annablume, 1997.
- TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. Edusp, 1996.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê, 2004.
- TATIT, Luiz. **Semiótica da canção: melodia e letra**. Editora Escuta, 1994.
- TAUBKIN, Myriam. **Violões do Brasil**. São Paulo: SENAC, 2007.
- TEDLOCK, B. **Songs of the Zuni Kachina Society: composition, rehearsal, and performance**, pp. 7-35, 1980.
- TEDLOCK, D. **The Spoken Word and the Work of Interpretation**. Philadelphia: Univ. Penn. Press, 1983.
- TEIXEIRA, J. **Mente, cérebro, cognição**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- TEIXEIRA, Maria Lina Leão *et al.* **O rodar das rodas: dos homens e dos orixás**. Estudo antropológico do *samba* de roda da roda de *samba* do candomblé. Rio de Janeiro, 1985.
- TELES, José. “Ele quer ser o Piazzolla do *frevo*”. **JC online Caderno C**. 2002.
- TELES, José. **Do frevo ao manguebeat**. Coleção Todos os Cantos, 1ª edição, 2000.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação**. São Paulo: Rondó/Fapesp, 2011.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos Modais da Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. Tese de Doutorado. ECA-USP, São Paulo, 2008.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Três Compositores da Música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim**. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. **A imprensa carnavalesca no Brasil**. D. O. Leitura, São Paulo, 1991.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2a ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo. 34, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**. São Paulo: 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TINHORÃO, José Ramos. O carnaval no romance pernambucano. In: SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). **Antologia do carnaval do Recife**. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 1991.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da música popular: da modinha à lambada**. 6a edição. São Paulo: Art Editora, 1991.
- TITON, J. T. **Early Downhome Blues: A MUSical and Cultural Analysis**. Urbana: Univ. Ill. Press, 1977.

- TITON, J. T. **Powerhouse for God: Speech. Chant and Song in an Appalachian Baptist Church**. Austin: Univ. Texas Press, 1988.
- TIWARY, K. M. Tuneful weeping: a mode of communication. **Frontiers** 3(3): 24-27, 1978.
- TOLBERT, E. **Magico-religious power and gender in the Karelian lament**, pp. 41-56, 1990.
- TOLBERT, E. Women cry with words: symbolization of affect in the Karelian lament. **Yearb. Tradit. Music** 22:80-105, 1990.
- TRAGER, G. L. Paralanguage: a first approximation. **Stud. Ling.** 13: 1-12, 1958.
- TRAN QUANG, H.; GUILLOU, D. Original research and acoustical analysis in connection with the xoomij style of biphonic singing. In: **Musical Voices of Asia**, ed. R Emmert, Y Minegishi, pp. 162-73. Tokyo: Heibonsha, 1980.
- TRAVASSOS, Elisabeth. Melodias para a improvisação *poiêsis* no nordeste: as toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores. **Revista Brasileira de Música**, 18:115-129, 1989.
- TRAVASSOS, Elisabeth. **Música brasileira e modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- TRAWICK, M. Iconicity in Paraiyar crying songs. In: **Another Harmony: New Essays on the Folklore of India**, ed. AK Ramanujan, S Blackburn, pp. 294-344. Berkeley: Univ. Calif. Press, 1986.
- TRAWICK, M. **Notes on Love in a Tamil Family**. Berkeley: Univ. Calif. Press, 1990.
- TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporanea**, v. 3, n. 2, p. 181-196, jul./dez. 2005.
- TURINO, T. **Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration**. Chicago: Univ. Chicago Press, 1993.
- TURINO, T. Structure, context, and strategy in musical ethnography. **Ethnomusicology** 34(3):399-412, 1990.
- TURINO, T. The coherence of social style and musical creation among the Aymara in Southern Peru. **Ethnomusicology** 33(1): 1-30, 1989.
- TURNER, V.; BRUNER, E. M. (Org.). **The anthropology of experience**. Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- TURNER, V. **The Ritual Process**. Chicago: Aldine, 1969.
- UFBA. **Documento da linha de pesquisa sobre o negro e demais minorias discriminadas**. Salvador: FFCH. [s.p.], 1986.
- UMIKCR-SCBOK, D. J.; SEBOK, T. A. **Speech Surrogates: Drum and Whistle Languages**. Vols. 1-2. The Hague: Mouton, 1976.
- UMIKER, D. J. Speech surrogates: drum and whistle systems. In: **Current Trends in Linguistics**, ed. TA Sebeok, 12:497-536. The Hague: Mouton, 1974.
- URBAN, G. **A Discourse-Centered Approach to Culture**. Austin: Univ. Texas Press, 1991.
- URBAN, G. Ritual wailing in Amerindian Brazil. **Am. Anthropol.** 90:385-400, 1988.
- URBAN, G. The semiotics of two. **Annu. Rev. Anthropol.** 1994.23:25-53.
- VAN DIJK, Teun. "Discourse semantics and ideology". **Discourse and society** 6.2: 243-289, 1995.
- VAN DIJK, Teun. "Introduction: Discourse analysis as a new discipline". **Handbook in discourse analysis**. Disciplines of discourse. Vol. 1. Nueva York: Academic Press. 1-10, 1985.
- VAN GENNEP, A. **The Rites of Passage**. Chicago: Univ. Chicago Press, 1960.
- VAN OPHUIJSEN, Johannes M. **On Aristotle's "Topics 1"**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001.

- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular*: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VAUGHAN, K. Exploring emotion in sub-structural aspects of Karelian lament: application of time series analysis to digitized melody. *Yearb. Tradit. Music* 22: \ 06-22, 1990.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999b.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose*: antropologia das sociedades complexas. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999a.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixas*. 4 ed. São Paulo: Corrupio Edições e Promoções Culturais, 1992.
- VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. in: **Mito e Pensamento entre os Gregos**. São Paulo> Difusão Europeia / EDUSP, 1973. p.71-112.
- VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1990.
- VIANNA, Hermano. **O Mistério do samba**. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1995.
- VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- VIANNA, Hildegardes. Nascimento e vida do *samba*. **Revista Brasileira de Folclore**, 12. 35: 49-59, 1973.
- VIANNA FILHO, Luiz. **O negro na Bahia**. Livraria Jose Olympio Editora. Rua do Ouvidor, 110, - Rio — Rua dos Gusmões, 104 - São Paulo, 1946.
- VIEHWEG, Theodor. **Tópica e Jurisprudência**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1979.
- VIÑAL JUNIOR, J. V. *Axé music, Baianidade e Turismo*. In: **Turismo & Sociedade** (ISSN: 1983-5442). Curitiba, v. 11, n. 1, p. 22-43, janeiro-abril de 2018.
- VINCI DE MORAES, José Geraldo. Os primeiros historiadores da *música popular* urbana no Brasil. **ArtCultura**, v. 8, n. 13, 2006.
- WACHSMANN, K. The changeability of musical experience. **Ethnomusicology** 26(2) : 1 97-216, 1982.
- WADDEY, Ralph. 'Viola de *samba*' and '*samba* de viola' in the 'Recôncavo' of Bahia (Brazil). **Latin America Music Review**, vol.1, n. 2, p. 196-212, 1980.
- WADDEY, Ralph. 'Viola de *samba*' and '*samba* de viola' in the 'Recôncavo' of Bahia (Brazil), PartII: '*Samba* de Viola'. **Latin American Music Review** 2(2):252-279, 1981.
- WADE, B. Prolegomenon to the study of song texts. **Yearb. Int. Folk Music Counc.** 8:73-88, 1976.
- WADLEY, S. Why does Ram Swarup sing? Song and speech in the North Indian epic Dhola. In: **Gender, Genre, and Power in South Asian Expressive Traditions**, ed. A Appadurai, F Korom, M Mills, pp. 2 1 0-23. Philadelphia: Univ. Penn. Press, 1991.
- WAGNER, R. **Symbols That Stand for Themselves**. Chicago: Univ. Chicago Press, 1986.
- WALSER, R. **Running With the Devil**: Power, Gender. and Madness in Heavy Metal Music. Hanover, NH: Wesleyan Univ. Press, 1993.
- WATERMAN, C. A. 'Our tradition is a very modern tradition' : popular music and the construction of pan-Yoruba identity. **Ethnomusicology** 34(3):367-80, 1990.
- WATERMAN, C. A. **Juju**: A Social History and Ethnography of an African Popular Music. Chicago: Univ. Chicago Press, 1990.
- WAUGH, L.; VAN SCHOONEVELD, C. H. **The Melody of Language**. Baltimore: Univ. Park Press, 1980.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- WEINER, J. **The Empty Place**. Bloomington: Ind. Univ. Press, 1991.

- WESCOTT, R. W. **Sound and Sense**: Linguistic Essays on Phonosemic Subjects. Lake Bluff, IL: Jupiter, 1980.
- WICKETT, E. **For our destinies**: the funerary laments of Upper Egypt. PhD thesis. Univ. Penn., 1993.
- WILENSKY, H. The Professionalization of everyone?, In: Grusky, Oscar & Miller, **The sociology of organization**, Collier Macmillan, London, 1970.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: de Coleridge a Orwell. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Editora Zahar, 1998.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, E. ; WISNIK, J.M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- WISNIK, José Miguel. **O minuto e o milênio ou, por favor, professor, uma década de cada vez**. Anos 70: *música popular*. Rio de Janeiro: Europa, s.d.
- WISNIK, Jose Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- WITTMANN, Luisa Tombini. **La música en las aldeas de la Amazonia portuguesa (siglo XVII)**. Vibrant, Virtual Braz. Anthr. vol.8 no.1 Brasília Jan./June, 2011.
- WOODBURY, A. C. **Prosodic elements and prosodic structures in natural discourse**, pp. 241-53, 1992.
- WOODBURY, A. C. **Rhetorical structure in a Central Alaskan Yupik Eskimo traditional narrative**, pp. 176-239, 1987.
- WRIGHT, D. **Deafness**: a personal account. New edition. London: Faber and Faber, 1990.
- YAMADA, Y. Musical *performance* as a means of socialization among the Iatmoi. **Bikmaus** 4(3):2- 16, 1983.
- YUNG, B. Creative process in Cantonese opera. I: The role of linguistic tones. **Ethnomusicology** 27(1): 29-48, 1983.
- YUNG, B. Creative process in Cantonese opera. II: The process of t'ien tz'u (textsetting). **Ethnomusicology** 27(2):297-318, 1983.
- YUNG, B. Creative process in Cantonese opera. III: The role of padding syllables. **Ethnomusicology** 27(3):439-56, 1983.
- ZAN, José Roberto. *A Música popular e as perspectivas da indústria cultural*. **Texto enviado e discutido em Grupo de Trabalho "O Estudo da Música popular" da XII ANPPOM, 2001**.
- ZEMP, H. 'Are' are classification of musical types and instruments. **Ethnomusicology** 22(1):37-67, 1978.
- ZEMP, H. Aspects of 'Are' are musical theory. **Ethnomusicology** 23(1):5-48, 1979.
- ZEMP, H. **Head voice, chest voice**. Meudon: CNRS Audiovisuel. (Film), 1987.
- ZEMP, H.; TRAN QUANG, H. **The song of Iulrmonics**. Meudon: CNRS Audiovisuel (Film), 1989.
- ZEMP, H. Visualizing music structure through animation: the making of the film Head voice, chest voice. **Vis. Anthropol.** 3:65-79, 1990.
- ZUCKERKANDL, V. **Sound and Symbol**: Music and the External World. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1956.