

Sobre as possibilidades de uma audição dialética

Giovanni Cirino*

Resumo

A idéia que norteia este trabalho diz respeito à relação entre os instrumentos, os sons e aquele que os executa, tomando como referência especificidades de uma audição contemporânea. Entender a noção de pessoa desenvolvida por Mauss e a de experiência (erfahrung) desenvolvida por Walter Benjamin nos leva a pensar as tensões emergentes em “sons dialéticos”. Tomando como tônica a noção de “personagens sonoros” – entendida a partir da própria atuação do músico no momento em que toca em conjunto – pretende-se abordar a “experiência musical” na qual se dá o “fazer musical”.

Palavras-chave: personagem sonoro, experiência musical, fazer musical, liminóide

Abstract

This essay try to work with the relation between instruments, sounds and players, considering the particularities of a contemporary audition. Understand the Mauss’s notion of person and Benjamin’s notion of experience (erfahrung) lead us to think about the tensions present in “dialectic sounds”. Taking by tonic the notion of “sonorous character” – as the players performance at the moment of his or her group practice – we approach the “musical experience” which “music making” is possible.

Keywords: sonorous character, musical experience, music making, liminoid

* Doutorando em Antropologia Social (USP) e autor do livro *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira* (2009), publicado pela Fapesp e Annablume. E-mail: cirinogiovanni@gmail.com

Música e seus personagens

Não é de hoje a discussão a respeito da relação entre música e antropologia, bem como o problema metodológico da construção do objeto musical enquanto um objeto empírico (Schaeffner e Coeuroy, 1926; Jones, 1997). Alguns dos conceitos tradicionalmente utilizados para caracterizar o jazz (Hobsbawm, 1990; Jamim e Williams, 2001) e também a música brasileira instrumental – como instrumentação, variedade estilística, anacronismo, a permanente invenção da tradição, a transitoriedade, o forte caráter de execução e de jogo, para citar apenas algumas – são ideias que acompanharão o nosso ensaio.

André Schaeffner (1926; 1936) foi um dos primeiros a introduzir questões antropológicas nas discussões sobre o jazz. Ao falar a africanização das músicas europeias, ele descreve os músicos jazzistas como “personagens sonoros”, ou seja, sujeitos que “conversam” e “dançam” com seus instrumentos. São esses personagens e seus papéis que pretendo salientar.

A partir dos trabalhos de Schaeffner e Coeuroy (1926), Jones (1997) e Jamim e Williams (2001), constata-se análises ligadas mais à execução musical e menos à questão simbólica. Talvez se faça necessário incorporar também algumas das características dos fazeres, dos lugares, das pessoas e das circunstâncias. Esse caráter antropológico manifesta-se também ao notarmos características em certos repertórios que produzem o fracionamento dos códigos e valores do *establishment*, dando a possibilidade a objetos estéticos que – tal qual a própria antropologia – criam maneiras de quebrar metodologicamente com a monotonia das aparências.

Na busca pelo caráter antropológico da prática musical, consideramos interessante e mesmo necessário tratar do processo de constituição da noção de personagem e pessoa. É no texto de Marcel Mauss “*Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de ‘eu’*”, que podemos encontrar a primeira pista da investigação antropológica acerca da noção de “pessoa”, “*persona*” e de “personagem”. Mauss mostra de que forma a noção de pessoa adquiriu corpo em diversas sociedades, passando da máscara, à personagem, ao nome, à consciência moral e finalmente chegando à noção de pessoa como uma forma fundamental do pensamento. Nesse trajeto nos interessam tanto a extração do modelo quanto suas descrições

a respeito das maneiras que se encara, em sociedades diversas, a ideia de máscara, de personagem, sua atuação e suas representações. Mas antes, é preciso encarar a questão da produção do objeto de pesquisa bem como do campo semântico e posicionamento epistemológico.

Etnomusicologia e sociologia da música

A combinação de técnicas de pesquisa da sociologia, da antropologia e da etnomusicologia são extremamente importantes para pensar questões em torno de dois eixos temáticos: *performance* musical (experiência como prática simbólica) e produção musical, (fonográfica, ao vivo, mídia e distribuição espacial). Estes eixos e suas relações servem como guias e apresentam, em certo sentido, a lógica interna das obras (*performance* musical) e a lógica da produção (reprodução, distribuição e consumo) conforme sugerido por Adorno ([1959] 1983) em sua definição da “sociologia da música”.¹

Adorno nos coloca um grande desafio: como entender obras artísticas inseridas dentro da lógica da produção e da circulação mercadológica? Como entender as contradições entre o conteúdo social das obras e a função que cumprem? Como fazer os constituintes formais da música “falarem” em termos sociais? Seguindo os passos de Adorno, estas são as questões cujas respostas talvez possibilitem decifrar algumas das categorias e sentidos sedimentados na sociedade. Para esse empreendimento é preciso considerar na análise a música em suas unidades técnicas. O conselho de Adorno de apreender a “substância social na figura autônoma da obra” ([1959] 1983, p. 260) faz-se ainda mais significativo ao tratar objetos “tecnicamente consequentes” (idem) e com “alto teor artístico”, mas por outro lado também objetos degradados pela circulação mercadológica através da dissolução dos conflitos, da renúncia à articulação e do nivelamento das contradições (Adorno [1938/63] 1983). Em outras palavras, tanto obras artísticas sob a forma ideológica de achatamento e harmonização de contradições, quanto obras tecnicamente consequentes e cujo conteúdo estético aproximam as determinações do espírito às relações sociais.

1 Nosso interesse recai de maneira significativa em repertórios e práticas musicais que, mesmo determinadas pela lógica do mercado fonográfico e de entretenimento, ainda conseguem ser originais e críticas.

Para a realização do que Adorno chama de “audição adequada” (idem), é preciso entender que, os valores do sentido são portadores dos valores do espírito. Por outras palavras, até mesmo o que ele chama de música regredida (que serviria unicamente aos valores do sensível) pode ser portadora de elementos determinados pelo espírito desde que percebidos não a partir de suas partes, mas da relação entre elas e o todo. Nesse sentido, a articulação das partes com o todo, não busca resolver os conflitos, mas aprofundar as contradições através da análise que busca entender como se dá o agenciamento dos polos da produção musical. Tais polos acabam se tocando e evidenciando obras que apresentam novas possibilidades de resoluções entre conteúdo e forma. Embora possamos discutir a originalidade das obras, elas podem ser tomadas como exemplos de agenciamentos realizados pelos músicos no momento de resolução de seus problemas expressivos.

A compreensão das linguagens musicais só é possível a partir da clarificação dos momentos formais e da penetração nos aspectos da lógica musical, pois a articulação da análise musical com as relações sociais só é possível mediante categorias técnicas. Tais categorias podem ser apreendidas através da audição focada nas regras autopropostas que refletem estágios objetivos do material e da forma, uma vez que ambos são socialmente mediatizados (Adorno, [1959] 1983). No entanto, sabemos que a simples imersão no objeto em si não é suficiente para revelar suas verdades, uma vez que além de sua lógica interna existe também o circuito no qual se insere que vai desde a sua concepção e produção, até a reprodução, distribuição, consumo, recepção e desdobramentos posteriores.

Para Adorno, o problema da mediação é o problema central da sociologia da música. Uma vez que a música possui uma natureza não conceitual, a única maneira de evitar as reduções em simples analogias é realizar uma análise técnica que dá sentido e nome “ao momento formal, enquanto momento da significação musical, constituída através da conexão ou da sua ausência, e daí passa para a sociedade”, ou seja, a apreensão da “substância social na figura autônoma da obra” só é possível se a análise puder fazer os “constituintes formais da música (...) falar em termos sociais” (idem, pp. 260-261).

No que diz respeito a esse tipo de abordagem, o conceito de Adorno possui diversas implicações em relação à etnomusicologia e antropologia.² Segundo a noção apresentada por Adorno, a produção da etnomusicologia esteve concentrada muito mais nas questões relacionadas à lógica interna da música, enquanto o que se convencionou chamar de sociologia da música se concentrou nos temas relacionados à produção, reprodução, distribuição e consumo da música.

Boehmer (1980), autor do verbete *sociologia da música* no *Dictionary of Music and Musicians Grove 6*, define a sociologia da música como uma disciplina que investiga as relações entre música e sociedade, bem como as circunstâncias materiais da produção e recepção musical. Para alcançar tais objetivos, a sociologia da música deve determinar as condições sociais sob as quais a música é produzida. Nesse sentido, o autor entende a sociologia da música como algo muito mais atrelado à sociologia do que à música. No entanto, a determinação das condições sociais que possibilitam a produção musical, por si só não revela o que da sociedade se encontra na obra artística.

Se o trabalho do sociólogo da música não explica em termos semânticos o significado de obras ou idiomas musicais particulares, não é porque a investigação não pode alcançar tal plano, mas sim porque procurou explorar apenas o plano social que proporcionava autonomia à obra artística e não os desdobramentos desta na própria obra.

As considerações sobre a relevância do consumo e do gosto musical entre as classes sociais, alijaram a sociologia da música de temas inerentes ao seu campo como, por exemplo, considerações sobre diferentes concepções estéticas, o significado pedagógico da produção musical ou até mesmo a consideração da *performance* musical e sua profissionalização como um dos momentos centrais na cadeia produtiva da música.

Boehmer define três correntes na sociologia da música: (1) positivismo; (2) idealismo histórico e (3) materialismo histórico. Considerando Adorno como pertencente à segunda corrente, seus trabalhos são citados durante todo o texto do verbete alinhados a autores como Georg Simmel (1882) e Max Weber (1921). As interpretações de Boehmer são consideravelmente eloquentes no sentido de mostrar o quanto Adorno se preocupava em

² A primeira delas diz respeito à relação entre música e mito, bastante discutida por Adorno nos trabalhos que tratam da obra de Richard Wagner ([1952] 1984) e cujo paralelo podemos ver de maneira bastante diversa em Levi-Strauss ([1964] 2004); e a segunda implicação diz respeito à percepção de estruturas sociais presentes na música (Adorno, [1938/63] 1983), cujo paralelo podemos ver em Feld (1984).

enunciar a obediência do material musical à sua própria lógica, ou seja, suas “leis imanentes”, pois os princípios da sociologia da música são inseparáveis das questões de conteúdo musical.

Por outro lado, a sociologia da música de cunho marxista definida por Boehmer aloca a arte no que Marx chamou de superestrutura, juntamente com outros domínios como a religião, o direito, a política e a filosofia. Esta sociologia segue o princípio de que qualquer mudança na superestrutura social seria determinada por mudanças na base material, ou seja, na economia (infraestrutura). Em outras palavras, a sociologia da música de cunho marxista assume a música e seus produtos como objetos históricos da investigação materialista. Na verdade, a crítica feita pelos materialistas históricos de que o conceito de desenvolvimento do material musical baseado em sua lógica interna ignora todas as categorias sócio-históricas, foi respondida por Adorno em 1938 e 1959 a partir da concepção de que a lógica interna das obras não ignora as relações sociais, pois tais relações nela se encontram uma vez que refletem o estágio do material e da forma que o compositor objetivou na obra.

De maneira enviesada, a polêmica sobre qual seria de fato a relação entre infraestrutura e super-estrutura também foi discutida desde pelo menos a década de 60 na etnomusicologia, por exemplo, quando Merriam (1964) e Hood ([1971] 1982) divergiam sobre uma abordagem cultural (Merriam) ou musical (Hood). Para uma abordagem que considera ambos os eixos é preciso observar três momentos na cadeia de eventos que envolvem a produção musical: (1) a técnica que o músico lança mão no momento de sua atuação; (2) a maneira que sua obra entra no circuito do mercado fonográfico; e (3) a maneira que se dá a retro-alimentação entre os dois primeiros momentos a partir da recepção do público e seus desdobramentos.

Pessoa e personagem sonoro

A partir das representações verbais dos músicos encontramos a presença, na música realizada em conjunto (e principalmente ao vivo), da noção de unidade e totalidade. Tais noções são colocadas em ação a partir dos papéis executados por cada músico no decorrer da execução. A atuação realizada no palco, num determinado sentido, narra uma história imaginada que produz reflexos sobre a realidade. Pode-se dizer

que também os músicos sobem ao palco para narrar determinadas histórias articuladas em dramas com diversos sujeitos e personagens.

As descrições de Mauss sobre o *potlach* (e as dos etnógrafos citados por ele) em seu *Ensaio sobre a Dádiva* ([1923-24] 2003) consideram expressões performáticas como as danças, iniciações, êxtases e possessões. Em seu trabalho de 1938 *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”*, Mauss se refere à maneira como os homens representam e representam a si próprios.

O “(...) uso das máscaras com portinholas, duplas e mesmo triplas, que se abrem para revelar os dois ou três seres (totens supostos) que o portador da máscara personifica” (idem, p. 378) no norte do Alaska, pode ser associado, de um lado à multiplicidade revelada, pois desempenham papéis diversos dependendo do contexto em que se encontram e, de outro lado à versatilidade, pois o indivíduo deve saber desempenhar tais personagens diferenciados.

Em um outro exemplo, Mauss descreve máscaras australianas não permanentes em que “o homem fabrica-se uma personalidade sobreposta, verdadeira no caso do ritual, fingida no caso do jogo” (idem, p. 381). Tanto no caso do Alaska quanto da Austrália, as noções de multivocalidade e versatilidade evidenciam sobreposições através do fingimento.

Salientamos que sociedades diversas atribuem importâncias e significados diferentes à noção de pessoa e ao papel desempenhado pelos sujeitos. Na relação que pretendemos estabelecer entre a noção arcaica de pessoa e o que chamaremos personagem sonoro, Mauss nos fornece ainda mais uma importante pista: “um imenso conjunto de sociedades chegou à noção de personagem, de papel cumprido pelo indivíduo em dramas sagrados, assim como ele desempenha um papel na vida familiar. A função criou a fórmula, e isso desde sociedades muito primitivas até as nossas” (idem, pp. 381-382). Para Mauss, a noção de *persona* latina (máscara, máscara trágica, máscara ritual e máscara de ancestral) se tornou a nossa própria. É essa noção que fornece uma maneira de pensar a relação entre os papéis desempenhados pelos músicos na *performance* musical.

É a partir da etimologia da palavra “pessoa” que Mauss nos leva a pensar na retomada de um certo sentido já esquecido pelas épocas. O sentido que o autor chama atenção diz respeito às referências sonoras do termo: “Tudo indica que o sentido original da palavra fosse exclusivamente

‘máscara’. Naturalmente, a explicação dos etimologistas latinos – *persona* vindo de *per sonare*, a máscara pela (*per*) qual **ressoa** a voz (do ator) – foi inventada logo em seguida. (Embora se distinga entre *persona* e *persona muta*, o personagem mudo do drama e da pantomima)” (Grifo meu. Idem, p. 385). O modelo indicado por Mauss tem ainda mais sentido, pois mesmo com a noção atual de “pessoa” como um fato fundamental do direito, podemos contrapor modelos de entendimento dessa noção, surgidos em épocas e lugares diferentes e assim retomar o sentido arcaico do termo (“máscara”) e latino (“mascara pela qual ressoa a voz do ator”).

É a trajetória dos significados que interessa a Mauss: “(...) foram eles [os latinos] que deram o sentido primitivo que veio a ser o nosso. Eis aqui o processo” (idem, p. 386). O autor está se referindo à noção específica de sociedade onde cada um dos fatores se relaciona em um processo onde a totalidade se constitui a partir das múltiplas camadas de significados que vão sendo sobrepostas através dos tempos.

A partir dos romanos com a fundamentação da noção de pessoa como um fato fundamental do direito, o caráter jurídico da pessoa se constitui. A noção de *persona*, por sua vez, havia se tornado sinônimo da verdadeira natureza do indivíduo moderno. No entanto, Mauss indica que para os gregos a palavra “pessoa” tinha o mesmo sentido que *persona* e máscara, mas também de personagem que cada um é e quer ser. No entender do autor, é esse sentido que leva a noção de personagem a manter seu sentido desvinculado do sentido de “pessoa” como um fato fundamental do direito. “Tudo depende do contexto. Estende-se a palavra πρόσωπον [pessoa] ao indivíduo em sua natureza nua, arrancada toda máscara, conservando-se, em contraposição, o sentido do artifício: o sentido do que é a intimidade dessa pessoa e o sentido do que é personagem” (idem, p. 390). Podemos dizer que o sentido do artifício é conservado a partir do momento em que a noção de pessoa se separa da ideia de máscara. Esse sentido artificial é dado no momento e no contexto de sua utilização. Isso ocorre, pois novos sentidos são constituídos continuamente no momento em que, ao criar uma forma objetivada, são criados certos sentidos ao mesmo tempo em que outros são excluídos. Tal processo possui um caráter extraordinário na medida em que se desvincula do sentido dado no e pelo cotidiano.

A construção do sentido artificial, esse “faz de conta”, esse estado “subjuntivo” (Turner, 1986; Schechner, 1985, 1988) é entendido

como condição necessária não só para a utilização de máscaras, mas principalmente para a própria constituição da noção de pessoa separada da noção e utilização das máscaras.

Uma vez que entendemos a constituição da noção de pessoa a partir do sentido artificial alijado da utilização das máscaras, podemos agora desdobrar tais ideias para algumas discussões de Walter Benjamin sobre narração e experiência. Esta passagem é necessária porque o sentido artificial e a multivocalidade dos símbolos são interdependentes tanto em relação à narração quanto à experiência uma vez que é através da utilização dos símbolos e seus significados que as pessoas atribuem sentido às coisas. O sentido, por sua vez, só pode ser consensual ao ser veiculado através da narração de histórias articuladas que constituem e transmitem as experiências coletivas.

Ao falar da perda da capacidade de narrar e intercambiar experiências, Benjamin (1936) define a experiência a partir de sua cisão em dois conceitos: experiência e vivência. O primeiro termo (“experiência” *erfahrung*) tem o caráter de ser o conhecimento obtido através de algo que se acumula, que se prolonga e que se desdobra através de gerações. Embasada na organização pré-capitalista do trabalho e com uma dimensão prática na transmissão de uma sabedoria, através dessa noção o sujeito teria critérios para sedimentar as coisas com o tempo, na medida em que compartilha tais experiências com a coletividade. Para Benjamin a experiência é sempre matéria do coletivo.

Em contraposição a ela, Benjamin utiliza o conceito de “vivência” (*erlebnis*) como a experiência vivida e assistida pela consciência no decorrer do tempo cronológico, homogêneo e abstrato. Este é o tempo que caracteriza o modo de produção capitalista.

Pensar a atuação dos personagens sonoros deste ponto de vista nos ajuda a entender a performance musical como um momento da expressão de esquemas culturais, porém esquemas que foram constituídos anteriormente e que continuam a se constituir no próprio curso da performance.

Nesse sentido, vale levantar algumas indagações: qual seria o âmbito das *performances* musicais? Estaríamos falando de trabalho ou lazer? Estaríamos falando do tempo cronológico, homogêneo e abstrato ou do tempo da transmissão dos conhecimentos através das gerações? Estaríamos falando de vivência ou de experiência? A despeito de

diversas tensões entre os trabalhos de Benjamin e Mauss, nossa suposta aproximação entre os autores nos leva a inferir determinadas suposições, agora com a presença de Victor Turner.

Nas sociedades ditas “tribais” o aspecto lúdico está intimamente ligado com o mundo do trabalho e da coletividade. Porém, a brincadeira, além de integrar tais sociedades através de ações performáticas e objetos simbólicos manipulados, ela também reprime e exerce uma sanção social através da crítica. Em contraposição ao fenômeno “liminal” identificado nas sociedades de pequena escala, para Turner (1982) as inovações técnicas surgidas nas sociedades complexas pós-industriais configuram o que chamou de produtos “liminóides”.

O liminóide é um fenômeno semelhante ao liminar, porém sem ser idêntico a ele, possui a característica de ser independente e crítico em relação à sociedade que o produz. No entender de Turner, as ações liminóides também possuem o caráter de trabalho (para o indivíduo), porém realizadas num “tempo livre” (para a coletividade). Nos fenômenos liminóides encontram-se as produções independentes, extraordinárias e críticas em relação à própria sociedade que as produz. Turner identifica tais fenômenos nas sociedades pós-industriais com as “atividades criativas” (Turner, 1982, pp. 32-33) que se desenvolvem em cenários abertos a todos os tipos de pensamentos, comportamentos cognitivos experimentais e formas de ação simbólicas. Tais considerações nos permitem encarar fenômenos liminóides, ou seja, atividades criativas, um momento extraordinário que reflete e critica a sociedade a partir de seus próprios elementos constituintes.

É importante salientar que, nessa crítica aos valores dominantes da estrutura social, objetos de pesquisa articulam sons de maneira análoga a “dramas estético-musicais” ao longo das construções elaboradas nos ensaios. O sujeito desta ação que se realiza no próprio curso da performance (Nettl, 1974; Nettle e Russell, 1998) é o personagem sonoro que “encena” determinada música.

O personagem sonoro se coloca em estado de risco ao provocar a audiência. Como reflexos de ações e sentimentos, surgem sons do passado que afloram no presente. O momento da *performance* é a expressão de um significado que surge em um processo onde a própria constituição cultural das pessoas é colocada em estado de risco.

No quinto ponto de contato entre o pensamento da Antropologia e do Teatro, Schechner (1985) explora a transmissão dos conhecimentos que ocorre com a *performance*. A música é uma forma de transmitir certos conhecimentos através de choques produzidos pela audição de elementos musicais às vezes raramente colocados em relação. O personagem sonoro é o sujeito que articula tais elementos realizando efeitos de interrupção. Tais efeitos produzem os choques, as surpresas, os estranhamentos, os distanciamentos e as improvisações não previstas que proporcionam a transmissão de conhecimentos e a produção de uma “experiência musical”.

O personagem sonoro atua como um veículo da música, um lugar onde a música se expressa. Nesse sentido, o personagem sonoro é a união do indivíduo com seu instrumento no momento mesmo da *performance*. Tomado dessa forma, o personagem sonoro se distingue da “personalidade” uma vez que não se trata do indivíduo em si, do músico, mas da atuação desse músico em unidade com seu instrumento no momento em que articula os elementos musicais que pertencem à música que está executando.

Mas uma coisa ainda parece fora do lugar: as máscaras com portinholas descritas por Mauss se referem ao mundo que Turner associa à experiência do liminar e dos rituais e não do liminóide. Pensar com as chaves teóricas destes autores é uma busca pelo olhar deslocado do personagem sonoro, uma vez que é preciso recuperar a ideia de que existe a possibilidade de experiências significativas e compartilhadas pela coletividade mesmo em um mundo capitalista dominado pela experiência vivida.

As marcas da fragmentação que predominam no fenômeno liminóide possibilitam a atuação do personagem sonoro como um lugar da oralidade e narratividade. O personagem sonoro é a “máscara pela qual ressoa a voz” (Mauss, [1938] 2003, p. 385). No entanto, num certo sentido, é a voz da música que se faz presente, o personagem sonoro é apenas um veículo da música, o lugar onde a música se expressa. O mundo dos fenômenos liminóides leva as marcas do não resolvido, das imagens carregadas de tensões que são veiculadas pela vozes que ressoam através da máscara.

As afinidades entre a noção de vivência (*erlebnis*) de Benjamin e do fenômeno liminóide de Turner parecem apontar para a maneira como elementos suprimidos, antes associados ao mundo da oralidade,

irrompem em novas formas narrativas do mundo contemporâneo. Certamente interessante seriam pesquisas que investigassem o modo em que personagens sonoros se colocam no espaço liminóide.

Podemos dizer então que, em certa medida, a noção de personalidades sobrepostas é entendida de um lado como a própria noção de prática musical em conjunto, onde os papéis exercidos e as regras autopropostas se relacionam e se constituem na música executada, e de outro, temos o fingimento como a condição necessária para a atribuição de sentido aos símbolos multivocais e aos “gestos dos atores [músicos] num drama” (Mauss, op. cit., p. 376). Tanto a prática em conjunto quanto a ideia do jogo são elementos essenciais na constituição da narração de histórias imaginadas e articuladas. Estes aspectos indicam não só as lógicas musicais e as lógicas mercantis das produções, mas também o âmbito em que ocorrem certas experiências musicais.

Em todo caso, a figura do músico (e sua atuação enquanto personagem sonoro) e ainda mais a do arranjador parecem ser semelhantes a fósseis recentes da produção musical (cf. Dawsey, 1999, p. 3). Em vias de extinção, tais figuras teriam a possibilidade de trazer à tona imagens do passado, um passado soterrado pelo esquecimento – o não lembrado, ou prestes a ser esquecido – onde a tensão advém do fato de encerrar contradições determinantes da sociedade moderna.

As tensões, tão presentes também na linguagem musical, fazem emergir certos elementos circunstanciais que, através do estranhamento ao insólito encontrado no trabalho de campo, se traduzem em sons dialéticos. A partir de paisagens sonoras específicas e sonoridades de outros tempos e espaços podemos entender as tensões presentes nas composições, arranjos, interpretações e improvisações, assim como as tensões presentes nas circunstâncias da produção. Isso porque as (re)criações são sempre construções que tem a “realidade” como base – seja ela local, regional ou global – mas não são a própria “realidade”, são construções imaginadas, mas não deixam de ser construções sociais em sua essência. Tais aspectos são passíveis de serem submetidos a uma investigação que busca nas ruínas e nos “objetos obsoletos” momentos fulgurantes da história.

A apropriação de elementos tradicionais realizada pelos músicos dá-se justamente pela incorporação de “componentes fundamentais do processo histórico-social no interior do qual a arte é produzida” (Cohn,

1986, p. 20) e funciona como o próprio teor da arte e não como um canal para outras formas de interação.

No entanto, a memória coletivamente mantida e até mesmo o teor de apropriação contidos nas articulações musicais expõem um aspecto interessante. Tal qual a imagem do *Angelus Novus*, de Paul Klee – utilizada por Walter Benjamin ([1940] 1996, p. 226) para ilustrar o anjo da história assombrado com a tempestade incessante do progresso – muitas vezes os músicos expõem aspectos que recuperam as ruínas e os despojos do passado. Os músicos se detêm para “acordar os mortos e juntar os fragmentos”, mas perplexos e estarecidos com a maneira que são impelidos para o futuro. O *Curupira*, por exemplo, enquanto um “anjo da natureza” e uma imagem carregada de tensão, pode ser pensado nesse sentido na medida em que guarda semelhanças com o *Angelus Novus*, de P. Klee. Neste ser da mitologia ameríndia que defende os bens da natureza com coragem e determinação, seu rosto se dirige para frente, para o futuro, porém seus pés se dirigem para o passado. Na música do *Grupo Curupira* e em muitos outros grupos também se defendem bens, não da natureza, mas os mesmos que são carregados no cortejo, “os despojos (...) que chamamos bens culturais” (idem, p. 225).

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. [1959] (1983). “Idéias para a Sociologia da Música”. *Textos escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas*. São Paulo, Abril Cultural (Os Pensadores).

_____. [1938/63a] (1983). “O Fetichismo na música e a regressão da audição” *Textos escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas*. São Paulo, Abril Cultural (Os Pensadores).

_____. [1952] (1984). *In search of Wagner*. Londres, Verso.

_____. [1963b] (1986). Crítica cultural e sociedade. In: COHN, G. (org.). *Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo, Ática.

_____. (1994). “Theodor Adorno Letters to Walter Benjamin”. *Aesthetics and Politics/Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertold Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno*. London/New York, Verso Edition.

BENJAMIN, W. [1940] (1996). “Sobre o conceito de história”. BENJAMIN, W. *Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense.

_____. [1929] (1996). “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”. In: Walter Benjamin – Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Ed Brasiliense.

_____. [1936] (1996) “O Narrador: considerações a obra de Nikolai Leskov”. In: Walter Benjamin – Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Ed Brasiliense.

_____. (2007) “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”. In: Passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

_____. (1994). “Walter Benjamin Reply”. In: Aesthetics and Politics/Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertold Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno; translation editor Ronald Taylor; afterword by Fredric Jameson. London, New York: Verso Edition.

BOEHMER, Konrad. (1980). “Sociology of Music”. In: Dictionary of Music and Musicians Grove 6.

CIRINO, G. (2009). Narrativas Musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. São Paulo: FAPESP/ Annablume.

_____. O Personagem Sonoro. Disponível em [<http://www.cachuera.org.br/>] consultado em 27/03/2010.

COHN, Gabriel. (1986). “Adorno e a Teoria Crítica da Sociedade”. In: Coleção Grandes Cientistas Sociais: Adorno. São Paulo: Ática.

DAWSEY, John Cowart. (1999). De que riem os “bóias-frias”: Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões. Tese de Livre Docência, São Paulo.

FELD, Steve. (1984). “Sound Structure as Social Structure” In: Ethnomusicology, Vol. 28, pp. 383-409.

HOBBSAWM, Eric J. (1990). História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HOOD, Mantle. [1971] (1982). The Ethnomusicologist. New York.

JAMIM, Jean & WILLIAMS, Patrick. (2001). “Jazzanthropologie”. In: L'Homme, 158/159, pp. 7 – 28.

JONES, Le Roi (Amiri Baraka). (1997). Le Peuple du Blues. Paris: Gallimard.

LEVI STRAUSS, C. [1964] (2004). O Cru e o Cozido. São Paulo: Cosac Naify.

MAUSS, Marcel. [1938] (2003). “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de ‘eu’” In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify.

_____. [1923-24] (2003). “Ensaio sobre a Dádiva” In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify.

MERRIAM, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*. New York: Northwestern University Press.

_____. (1977) "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical - Theoretical Perspective" *Ethnomusicology*, vol 21 (2).

NETTL, Bruno. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. Glencoe: IL and London.

_____. (1974). "Thoughts on improvisation: a comparative approach". In: *The Musical Quarterly*, Vol. LX, No 1. New York: G. Schirmer, Jan 1974, p. 1 – 19.

_____. (1983) *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda. (Ed.) (1998). *In the Course of Performance: Studies in the world of Musical Improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

SADIE, Stanley. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.

_____. [1988] (1994). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edição Brasileira Concisa. São Paulo: Ed. Jorge Zahar.

SCHAEFFNER, André. [1936] (1994). *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique occidentale*. Paris: Payot. (Reimpresso por Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

_____. [1942] (1998) *Variations sur la musique*. Paris: Payot. (Reimpresso por Fayard.

SCHAEFFNER, André & COEUROY, André. [1926] (1988). *Le Jazz*. Paris: Claude Aveline. Reimpresso por Jean-Michel Place, Paris.

SCHECHNER, Richard. (1988). *Performance Theory*. New York and London: Routledge.

_____. (1985). "Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought". In: *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Philadelphia Press.

SCHOUTEN, A.-K. de Moraes; CIRINO, G. (2005). "Relendo Walter Benjamin: etnografia da música, disco e inconsciente auditivo". In: *Revista Cadernos de Campo*, No 13: 101-114.

SIMMEL, Georg. (1882). "Psychologische und Ethnologische Studien über Musik". In: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, No 13, pp. 261-305.

TURNER, Victor. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

TURNER, Victor e BRUNER, Edward (Orgs.). (1986). *The Anthropology of*

Experience. Epílogo de Clifford Geertz. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

WEBER, Max. [1911/1921] (1995). Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort e prefácio de Gabriel Cohn. São Paulo: Edusp.