

RESENHAS

LORTAT-JACOB, Bernard
& OLSEN, Miriam Roving (éds.). 2005.
Musique et anthropologie.
(*L'Homme*, 171-172, 2004)

Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. 563 p.

Jean-Pierre Estival¹

L'Homme é uma das raras revistas francesas de antropologia cujo nível e reputação são internacionais. Nela, no entanto, como nas edições antropológicas de língua francesa em geral, pouco se publicou no campo da música. Por isto, este alentado volume temático de 563 páginas, com CD de ilustrações sonoras, se constitui numa espécie de revisão geral da disciplina, vista, sobretudo, pelo lado francês. A “Introdução”, a cargo dos editores – “Música, antropologia: a conjunção necessária” (p. 7-26) –, começa constatando: hoje, ao menos no mundo francófono, a antropologia se interessa pouco pela música. O objetivo assumido do volume é mostrar a necessidade de estreitar laços entre uma etnomusicologia, cujos objetos não deveriam estar isolados das grandes problemáticas antropológicas e sociais, e uma antropologia, que teria dificuldades em estudar fatos humanos, sem dar atenção a algo a que humanos dão tanta

¹ Pesquisador da UMR 8574 do CNRS, França. Endereço institucional: Laboratoire d'Ethnomusicologie, Musée de l'Homme, 17, Place du Trocadéro, 75116 Paris, França. E-mail: jean-pierre.estival@culture.fr

importância, em todos os lugares e tempos: a música. Um breve histórico da disciplina (p.9-15) termina por uma profissão de fé sintetizando a maneira como os editores pensam o campo:

[...] para nós, a música não pode mais ser considerada como fenômeno inerte dentro da cultura, prática segunda, ou produto derivado: ela é socialmente decisiva e psicologicamente ativa. Não é só indispensável à festa, ao ritual, à possessão, à caça e a tantas atividades humanas: pode construir categorias de pensamento e de ação. Não contente em acompanhar a possessão, fornece-lhe o enquadramento sonoro e gestual; do ritual, não é simples acessório, mas um dos atributos principais; nas manifestações coletivas reunindo músicos e público, indica o conteúdo da ação comum; e quando alcança o domínio religioso, não o faz como cenário ou simples suporte sonoro da devoção, mas como essência do ato devocional, encarnando o divino [...]: divino do qual se pode pensar que é tanto mais sensível às sonoridades humanas, quanto é ele mesmo de natureza sonora. (p.14)

Para ilustrar este programa, as contribuições são agrupadas em cinco capítulos temáticos ao longo do volume. Tendo em vista a amplitude deste, não farei mais que apresentá-los rapidamente com seus artigos mais representativos.

O primeiro, “Campo musical/campo semântico”, começa com um dos fundadores da escola francesa de etnomusicologia, Gilbert Rouget. Em suas pesquisas pioneiras entre os pigmeus, de 1946, o autor mostrou que, na performance musical de três rituais, é representada toda a relação desta sociedade com a caça, e portanto com a vida econômica. A prática musical, coletiva e cotidiana, se investe de profunda significação individual e social, pois é através dela que os espíritos dos animais são contactados: “não seria muito arriscado afirmar que para os pigmeus o *iodel*

(estilo vocal) é, de alguma forma, a linguagem que os deuses entendem” (p. 32). Jean-Jacques Nattiez, no artigo seguinte, “Etnomusicologia e significação musical”, prossegue com as reflexões semiológicas que vêm caracterizando sua obra. Tomando exemplos extraídos de vasto campo etnográfico, expõe de maneira clara, quase depurada, a caracterização dos fenômenos semânticos em etnomusicologia, fazendo em seguida observações críticas sobre os usos da semântica musical nesta área.

Os dois textos seguintes oferecem um interessante contraste, pela grande densidade etnográfica que revelam, e também pela solidez das hipóteses que propõem. Bernard Lortat-Jacob e Miriam Roving Olsen trabalham há mais de vinte anos em seus respectivos campos (a Sardenha e o Marrocos): o primeiro se dedica, em abordagem micro-sociológica, a mostrar como “cada canto possui um sentido, plenamente dependente de um dado contexto de execução, onde cada cantor torna pública uma imagem acústica de sua personalidade, de seu papel e de suas afinidades pessoais com seus companheiros (p. 16). A segunda nos leva às montanhas do Anti-Atlas marroquino, para uma apaixonante correlação entre estruturas musicais e rituais, ordem botânica e estrutura dos vegetais. Sua análise mostra que, de um lado, esquemas musicais são deduzidos da observação de plantas, e de outro, a música ilustra e encarna certos mecanismos atribuídos ao crescimento dos vegetais (p. 124).

No segundo capítulo temático, “Conhecer uma sociedade por sua música”, Vincent Dehoux, a partir de um diálogo imaginário entre um etnólogo e um etnomusicólogo, faz uma defesa da autonomia da disciplina, argumentada com exemplos dos Gbaya da África Central. Já o artigo de Anthony Seeger é o único do volume que tem relação com o Brasil. Em “Cantar a identidade”, o autor recoloca a questão do “isomorfismo da cosmologia Suyá, da sua organização social e da estrutura de seus cantos” (p. 144), fundados na dualidade. As melodias, os textos e o estilo caracterizam ao mesmo tempo o indivíduo (e sua evolução ao

longo da vida) e o grupo cerimonial ao qual pertence. Quando se acrescenta que os cantos são vetor privilegiado de relação com os espíritos – como de resto em todo o mundo ameríndio –, percebe-se que as formas vocais ocupam lugar central na vida e na sociedade Suyá. E em consequência a etnomusicologia, longe de ser um estudo de manifestações periféricas, está no centro – ao menos no que se refere às sociedades ameríndias – da reflexão antropológica.

O capítulo “Análise musical, campo e experimentação”, reúne comunicações sobre problemáticas mais formais da etnomusicologia, às quais se reúnem nos últimos anos questões ligadas às ciências cognitivas. Stephen Blum, em “O ato musical: elementos de análise”, aborda todas as dimensões do ato criativo, retomando caminhos sugeridos por John Blacking há trinta anos atrás. Da análise da motricidade a problemáticas de notação, ele nos lembra que “nenhum método unívoco de análise etnomusicológica pode de fato dar conta de todas as situações” (p. 241). Já Mark Chemillier nos oferece uma reflexão apaixonante sobre as relações entre estruturas formais – como o canon – e representações matemáticas, em sociedades de tradição oral. Baseado em trabalho de campo etnomusicológico na África Central (Nzakara) e em Madagascar, o autor convoca também resultados obtidos pela etnomatemática em relação aos desenhos de areia do Vanuatu (Melanésia). Finalmente, o artigo traz uma questão a respeito das músicas para harpa Nzakara: “O problema cognitivo posto pelas fórmulas de harpas em canon, é que seria possível analisá-las de maneira alternativa, totalmente diferente da representação em canon; e não sabemos qual das duas interpretações é pertinente do ponto de vista dos músicos locais (supondo que uma delas seja)” (p. 280).

O curto capítulo “Porque cantar, em vez de falar?”, é composto de dois artigos: o primeiro, de Monique Brandily, mostra que no Tibesti (Chade), os Tenda utilizam a voz segundo uma ampla e precisa variedade de modalidades ligadas “ao estatuto do locutor ou cantor (sexo, idade,

categoria social), às circunstâncias [...] e à natureza da mensagem” (p. 304). Já Hugo Zemp – ainda na África, mas desta vez entre os Senufo, na Costa do Marfim – contribui com uma fina análise da “fala” dos bala-fons, mostrando que na música destes xilofones, “as variações se apóiam nos ritmos e tons da língua natural”.

O último capítulo, “Música, política, instituições”, inclui abordagens de músicas populares modernas, “música clássica” Ocidental, e músicas tradicionais que se desenvolvem dentro das complexas sociedades contemporâneas. O interesse pelos temas mencionados é novo para a maioria dos etnomusicólogos francófonos, geralmente tradicionalistas. Felizmente, o capítulo em questão encontra lugar merecido nesta edição de *L’Homme*; notemos, no entanto, que três dos quatro autores que nele figuram são anglo-saxões... Bruno Nettl mostra, num texto agradável e muito convincente, que a etnomusicologia atingiu de alguma forma a maturidade ao estudar, com abordagem etnográfica, escolas de música de tipo Ocidental. Já o último artigo, “Uma doce canção de ninar para a *World Music*”, de Steven Feld, deveria ser lido não só por etnomusicólogos, mas também por apreciadores de “músicas do mundo”. Com precisão quase cirúrgica, Feld mostra o terrível processo de desapropriação do qual foi vítima uma cantora das Ilhas Salomão (Melanésia), cuja canção de ninar foi indevidamente utilizada, primeiro pelo grupo de música pop “Deep Forest”, e depois pelo saxofonista de jazz Jan Garbarek.

O volume se completa por um “Glossário etnomusicológico e organológico”, por uma seção de “Notas curtas”, por um “Obituário” (incluindo o de Jean Rouch) e pelo “Índice” dos números publicados em 2004 (169-172).

Em resumo, a leitura deste número duplo de *L’Homme* se revela instrutiva e estimulante. Apesar da pluralidade de abordagens, a coerência da área, sugerida na “Introdução”, parece demonstrada. O leitor encontrará neste importante volume um panorama dos métodos e problemá-

ticas de uma disciplina, a etnomusicologia, que hoje se afirma fortemente no campo das ciências humanas.

**CASTRO, Ruy. 2005.
Carmen: uma biografia.
São Paulo: Companhia das Letras. 600 p.**

Carlos Palombini²

Carmen: uma biografia, de Ruy Castro, foi lançado pela Companhia das Letras no final de novembro de 2005 e já circulava em primeira re-impressão no início de janeiro de 2006. O autor é jornalista e tradutor, com nove obras originais publicadas pela Companhia; entre elas, dois livros sobre bossa nova (*A onda que se ergueu no mar*, 2001, e *Chega de saudade*, 1990) e duas biografias, uma de Garrincha (*Estrela solitária*, 1995) e outra de Nelson Rodrigues (*O anjo pornográfico*, 1992).

As seiscentas páginas de *Carmen* dividem-se entre um prólogo, trinta seções e um epílogo, seguidos de agradecimentos, discografia, filmografia, bibliografia, crédito das imagens e índice onomástico. O prólogo coloca em cena o assassinato do rei de Portugal, Dom Carlos I, em primeiro de fevereiro de 1908, fato que teria sido determinante na vinda de José Maria Pinto da Cunha para o Brasil em setembro de 1909, sete meses após o nascimento de sua segunda filha, Maria do Carmo Miranda da Cunha, a Carmen. As trinta seções seguintes abordam a vida de Carmen Miranda, ano a ano, até sua morte em 5 de agosto de 1955. O epí-

² Professor adjunto de Musicologia na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, onde dirige o Centro de Pesquisa em Música Contemporânea. O autor agradece a Carlos Sandroni pela troca contínua de idéias, à qual esta resenha deve suas eventuais qualidades.

logo acompanha o esquife, da aterrissagem na Ilha do Governador à apoteose final no cemitério de São João Batista, em Botafogo.

A bibliografia de *Carmen* revela a preocupação de Ruy Castro em munir-se de informações acerca da protagonista, das pessoas que conviveram com ela e dos tempos e lugares em que se desenrolam as ações. Neste afã, ele desencava originais inéditos e até um livro publicado em Marco de Canavezes, município natal da protagonista. A lista extensa de agradecimentos – com a tocante observação “pela idade avançada de muitas de suas fontes, esta biografia foi sofrendo várias baixas entre as pessoas com quem o autor matinha contato regular” – é freqüentada pelo *tout Rio* e mostra a que ponto o jornalista chegou “em busca dos fatos”.

Pode-se dividir a vida de Carmen Miranda em dois períodos: de 1909 a 1939, no Brasil, aonde chegou aos dez meses de idade; de 1939 a 1955, nos Estados Unidos, de onde seu corpo retornou ao Brasil. Ruy Castro dedica sete seções aos anos desta transferência crucial. O período brasileiro de Carmen Miranda é o de sua formação, dos seis aos doze anos, na Lapa do colégio das freiras vicentinas e na Lapa das ruas. É também o período das contratações pelas Rádios Mayrink Veiga e Tupi e dos shows nos cassinos Atlântico, Copacabana e da Urca. Acima de tudo, o período brasileiro de Carmen Miranda é o de uma carreira ímpar como artista do disco, com dois fonogramas na gravadora Brunswick (em 1929), 150 na Victor (de 1930 a 1935) e 129 na Odeon (de 1935 a 1940), numa média de dois fonogramas e meio por mês³.

Josué de Barros descreve assim seu primeiro encontro musical com a artista, em 1929: “como se estivesse fascinada pelo violão que eu levava, suas palavras foram ganhando ritmo, foram se transformando

³ Esta aproximação desconta o período em que a artista esteve afastada do Brasil, de maio de 1939 a julho de 1940, antes de sua transferência definitiva para os Estados Unidos.

em música e eu me lembro de seus gestos, de suas mãos, de seus dedos, agitando-se no ar como que impelidos por uma corrente elétrica” (Barsante 1985:46). No mesmo ano, ele levou Carmen Miranda às gravadoras Brunswick e Victor. No início do ano seguinte, Joubert de Carvalho escutava “Triste jandaia”, da primeira chapa Victor da cantora: “era como se eu, além de ouvir a intérprete, a estivesse vendo também, tal era a personalidade marcante que jorrava da gravação” (Barsante 1985:46). Esta personalidade inspirou-lhe a marcha “Taí”, gravada por Carmen Miranda em 27 de janeiro. Em um ano, “Taí” vendeu 35.000 cópias, numa época em que 1000 cópias forneciam a medida do sucesso.

A carreira de Carmen Miranda como artista do disco inicia-se dois anos e meio após o início das gravações elétricas no Brasil. O “gesto elétrico” de Carmen Miranda tinha um precursor. Em 1928 Mário Reis gravara o samba “Jura” de Sinhô na antiga sala de música do Theatro Phoenix, no Rio de Janeiro, onde funcionava o estúdio da Casa Edison. No palco do mesmo teatro, na revista *Microlândia*, Aracy Côrtes era obrigada a trisar o samba de Sinhô todos os dias. Em disco, o “sussurro elétrico” de Mario Reis bateu a “projeção vocal” de Aracy Côrtes⁴, ultrapassando a marca das 30.000 cópias e consagrando a figura do “artista do disco”. O rádio inventava-se no Rio, com shows ao vivo e um elenco de artistas contratados⁵, suplantando o comércio de partituras e o teatro de revista no papel de divulgador do disco. Carmen Miranda era disputada pelas principais gravadoras e radioemissoras do país. Seu su-

⁴ Ambos os registros foram realizadas pela Casa Edison; o de Mário Reis para o selo Odeon e o de Aracy Côrtes para o Parlophon (Giron 2001:286; Ruiz 1984: 270).

⁵ As letras do cateretê “As cinco estações no ano”, de Lamartine Babo (gravação Victor, 1933, com Lamartine Babo, Mario Reis, Carmen Miranda e Almirante), e da marcha “Cantores de rádio”, de Alberto Ribeiro, João de Barro e Lamartine Babo (gravação Odeon, 1936, com Carmen e Aurora Miranda), refletem o universo do rádio brasileiro nos anos 30.

cesso não tinha limites. Assim, quando embarcou para Nova Iorque, em 4 de maio de 1939 ...

Apenas no que se refere aos discos, Carmen estava deixando para trás uma carreira maravilhosa. Em dez anos, gravara 281 músicas, recorde absoluto entre as cantoras brasileiras – sambas e marchas na imensa maioria, mas também choros, canções e até ritmos exóticos, como rumbas, foxes e tangos. Os sucessos eram incontáveis. Fizera dupla com os maiores cartazes de sua geração – nenhum maior do que ela –, como Chico Alves, Mario Reis, Sylvio Caldas, Carlos Galhardo, Almirante, Aurora. Todos os grandes compositores brasileiros tinham passado pela sua voz e ela fora responsável pela consagração de pelo menos três: Assis Valente, Synval Silva e Dorival Caymmi (Castro 2004: 196).

Nos dias 2, 6 e 27 de setembro de 1940 Carmen Miranda realizou seus últimos trabalhos para a Odeon: dez músicas novas, quase todas preparadas para estréia, em 12 de setembro, no Cassino da Urca, do show com o qual se despediria definitivamente do Brasil⁶. Era sua resposta à acolhida hostil que recebera da oficialidade do Estado Novo em 15 de julho no mesmo local. Atacada em sua brasilidade, a artista – nascida em Portugal e recém-consagrada nos Estados Unidos – cria o protótipo do “álbum-conceito”, cujo tema é sua persona pública. Em defesa de Carmen Miranda saem Aaulfo Alves e Torres Homem com “É um quê que a gente tem”; Dorival Caymmi com “O dengo que a nega tem”; Assis Valente com “Recenseamento” e “Brasil pandeiro”⁷; Luiz Peixoto e Vicente Paiva com “Voltei pro morro”, “Disso é que eu gosto” e “Disseram que eu voltei americanizada”; Luiz Peixoto e Aníbal Cruz

⁶ Carmen Miranda embarcou para os Estados Unidos pela segunda vez em 2 de outubro de 1940.

⁷ De acordo com Castro (2005:255), foi por modéstia que Carmen Miranda recusou “Brasil pandeiro”.

com “Diz que tem...”; e Gomes Filho e Juracy Araújo com “Blaque-blaque” e “Ginga-ginga”.

O período norte-americano de Carmen Miranda é o da *show-woman* e de suas atuações em teatros, cassinos, *night clubs*, cinemas e estádios. Estas atuações se multiplicam em função do estrelato instantâneo em Hollywood, num total de quatorze filmes realizados entre 1940 e 1953, na Fox, United Artists, MGM e Paramount. Para a Decca americana, Carmen Miranda registrou 32 fonogramas entre 1939 e 1950, a maior parte deles com o Bando da Lua. O disco já não era, porém, o veículo de sua arte. A visualidade virtual das antigas criações fonográficas materializava-se então na película de celulóide, em tecnicolor, com distribuição internacional⁸.

Como observou Araújo (2002:335-64), a memória coletiva da música brasileira se tem pautado pelas diretrizes combinadas na tradição e da modernidade. Criada na Lapa dos anos loucos sob o reinado de Sinhô – de cujo “Burucuntum” realizou um belo registro em 1930 – e tendo Ary Barroso, Joubert de Carvalho, Assis Valente e Synval Silva entre os compositores de sua predileção, Carmen Miranda ocupa um lugar no cerne de nossa tradição musical. Onde residiria sua modernidade? Para Ruy Castro, “Carmen simplesmente inventou a música brasileira de bossa e todos os cantores do gênero bossa - Luís Barbosa, Ciro Monteiro, Moreira da Silva, Dircinha Batista, Lucio Alves, Emilinha, Mar-

⁸ Por curiosa metonímia (a parte pelo todo), a iconografia hollywoodiana de Carmen Miranda terminaria ofuscando imagens da artista nos anos 30, entre elas, os belos trabalhos da fotógrafa alemã radicada em Buenos Aires, Annemarie Heinrich; o *art déco* à brasileira do filme *Alô, alô carnaval!*; e o material de divulgação da própria Victor (atual RCA-BMG), no início da carreira da cantora. Assim, é a baiana pan-americanizada que ilustra a caixa de três CDs da BMG, contendo 66 dos 150 fonogramas de Carmen Miranda na Victor; a caixa de cinco CDs da EMI, contendo a totalidade da produção de Carmen Miranda na Odeon; e as antologias do período brasileiro da artista pelo selo Revivendo.

lene, João Gilberto etc., etc., etc. – são seus devedores”⁹.

Carmen: uma biografia sugere duas leituras: a do comum dos leitores, interessado nas peripécias de uma vida na qual carreiras extraordinárias no disco e no cinema dão lugar a um fim cruel; a do especialista ou amador, interessado num dos períodos mais fascinantes de nossa cultura. A prosa cinematográfica de Ruy Castro deve prender uns e outros¹⁰. O especialista pode ressentir-se da ausência de discussão das fontes¹¹ e de referência a questões de método¹². No âmbito da literatura sobre Carmen Miranda, o mérito de Ruy Castro é situar a artista nos vários contextos de seu tempo. *Carmen: uma biografia* reconcilia a nação com a memória do ídolo, revelando o estofamento humano da mulher em seu destino trágico.

Bibliografia

ARAÚJO, Paulo César de. 2002. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. 1985. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Europa.

⁹ Ruy Castro, comunicação pessoal, 14 de janeiro de 2006.

¹⁰ Há vários projetos de filmagem, inclusive uma minissérie da Globo, que já comprou o livro (Castro 2006).

¹¹ Assim, quando Ruy Castro diverge de Dulce Damasceno de Brito (que conviveu com Carmen Miranda de abril de 1952 até agosto de 1955) no que diz respeito ao relacionamento da cantora com Getúlio Vargas ou de Cássio Emmanuel Barsante (que realizou sua pesquisa num tempo em que as recordações estavam mais vivas) no que diz respeito à reação do estado-maior getulista à apresentação de 15 de julho de 1940 no Cassino da Urca, nem sempre fica claro o que embasa a versão defendida por Ruy Castro.

¹² Ruy Castro afirma trabalhar com fatos e não com interpretações e considera ofensiva qualquer alusão à possibilidade que haja algo de fictício na Carmen que ele nos apresenta (Castro 2006).

BRITO, Dulce Damasceno de. 1986. *O ABC de Carmen Miranda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

GIRON, Luís Antônio. 2001. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Editora 34.

RUIZ, Roberto. 1984. *Araci Cortes: linda flor*. Rio de Janeiro: Funarte.

**FERREIRA, Luís. 2001 [1997].
Los Tambores del Candombe.
Montevideo: Colihue-Sepé. 214 p.**

Ernesto Donas¹³

A bibliografia sobre música uruguaia, além de relativamente reduzida, tem a maioria dos títulos esgotada ou raramente distribuída fora do país. No contexto da produção escrita sobre candombe – por exemplo, Aharonián (1991, 1992), Ayestarán (1953, 1979), Carámbula (1995), Goldman (1998), Jure (1992a, 1992b), Olivera Chirimini & Varese (1996) –, a reedição de *Los Tambores del Candombe* nos traz a oportunidade de conhecer talvez a mais completa monografia sobre o universo desse gênero afro-uruguaio (incluindo música e dança) e das *cuerdas de tambores*, em particular. Pelo termo *los tambores* ou *cuerta [de tambores]* entende-se uma bateria constituída no mínimo por três tambores, de diferentes tamanhos e funções: *chico*, *repique* e *piano*. O livro se divide em três partes, sendo as duas últimas as que contribuem com maior volume de informação e idéias novas: 1) História da comunidade afro-uruguaia e sua música (enfoque diacrônico); 2) Características de cada “toque” ou estilos de tocar (enfoque sincrônico); 3) Elaboração de modelos de análise

¹³ Doutorando em etnomusicologia no Graduate Center da City University of New York (CUNY). E-mail: edonasg@yahoo.com

apropriados.

As diferentes fases da música afro-uruguaia são apresentadas na primeira parte, desde as origens da população africana trazida ao Uruguai, sua inclusão no carnaval no século XIX, até as características das diferentes manifestações dos *tambores*, enfatizando a descrição das *comparsas*. Mas os estilos dos *tambores* são abordados apenas sincronicamente. As exaustivas descrições, comparações e análises de Ferreira se centram principalmente nos *tambores* de diferentes bairros de Montevideu, no “tempo presente” (1978/1995). Uma abordagem das mudanças ocorridas dentro de uma *cuerva* em particular, no período em questão, teria enriquecido o trabalho.

Na segunda parte – e depois de traçar uma organologia detalhada dos três tambores – Ferreira apresenta uma descrição geral dos *toques* (padrões de percussão básicos e formas de percutir os instrumentos), as características do *arranque* (começo) e do *final*, e a afinação dos três tambores. Uma grande contribuição de Ferreira aqui é não limitar o conceito de estilo apenas a aspectos musicais. São levados em consideração não apenas elementos auditivos (altura, dinâmica, características acústicas) como também quinestésicos (tipos de desfile, disposição física na execução) e visuais (desenho e cores dos instrumentos, vestimenta, gestos).

Os *tambores* variam segundo os padrões rítmicos, número e origem dos instrumentistas (bairro e família), lugar das performances, itinerários dos desfiles, e características da improvisação nos *toques*. Desta forma, Ferreira analisa os estilos dos *tambores* característicos dos diferentes bairros tradicionalmente afro-uruguaio, embora, a partir dos anos 1970, os *tambores* passassem a serem ouvidos além dos bairros Sur, Palermo e Cordon. As mudanças na cidade causadas pela destruição dos mais importantes *conventillos* (cortiços) onde moravam principalmente negros e se cultivava o candombe, fez com que surgissem novos grupos, diferentes integrações de instrumentistas e, conseqüentemente, novos estilos. O

livro é rico em transcrições (notação tradicional ocidental e notação silábico-numérica) de cada um dos padrões rítmicos importantes de seis conhecidas *cuerdas* de Montevideu. Ferreira mostra o grau e tipo de variação de elementos gerais e das próprias variações dos tambores *chico*, *repique* e *piano* de cada *cuerda*, mas a redação do texto às vezes confunde o leitor em relação às correspondências entre as variações e as *cuerdas*. O estudo dos estilos de improvisação do tambor *repique* é de particular interesse, bem detalhado e exemplificado com as experiências dos músicos mais importantes. Nesta seção mostra-se como alguns *tamborileros* solistas, no meio da performance, deslocam as acentuações e partes dos padrões rítmicos, repetindo células e improvisando *floreos* (pequenas variações).

É talvez na última parte que o livro se torna menos consistente. Enquanto a idéia de *pulsación guía* e as diferentes situações nas quais aparece estão bem desenvolvidas, o conceito e análise de *franja de acción* (as formas peculiares de interação e comportamento de cada grupo de tambores) são menos inteligíveis. No final, Ferreira estuda a estrutura simbólica dos *tambores*. É aqui que o autor se refere a aspectos extra-musicais que incidem na prática musical dos diferentes *tambores* em estudo. Formas de encontro, variações na disposição espacial dos *tamborileros* nos desfiles, gestos e aspectos psicossomáticos são apenas algumas das características assinaladas. É também aqui que a visão do autor é deliberadamente subjetiva e visceral (o que contrasta com o resto do livro).

Se “descrever um estilo [musical] significa realizar um inventário de todo seu leque de possibilidades” (Blum 1992:189), então é possível afirmar que Ferreira nos brinda com um panorama significativo dos muitos estilos diferentes dos *tambores*. Em *Los tambores del candombe* o leitor encontra não só muitas chaves para entender a história e os estilos das *cuerdas de tambores* mas também um ponto de partida para futuros estudos. O livro também pode ser lido como contribuição para o ques-

tionamento de métodos (particularmente o conceito de transformação no candombe) e também para, ao analisar um estilo musical, dar lugar à voz dos músicos (o que Ferreira fez, sendo ele mesmo um deles).

Bibliografía

- AHARONIÁN, Coriún. 1991. "Un hecho históricamente dinámico: La música del tamboril uruguayo". *Semanario Brecha*, 8 de febrero.
- _____. 1992. "Las expresiones populares y el fantasma del racismo. ¿Pero qué es un candombe?" *Semanario Brecha*, 10 de julio.
- AYESTARÁN, Lauro. 1953. "La música negra". In *La música en el Uruguay*. Montevideo: SODRE.
- _____. 1979 [1967]. *El Folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
- BLUM, Stephen. 1992. "Analysis of Musical Style". In MYERS, Helen (Ed.): *Ethnomusicology: An Introduction*, pp. 165-218. (Norton/Grove Handbooks in Music) Nova York: Norton; London: Macmillan.
- CARÁMBULA, Rubén. 1995. *El candombe*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- GOLDMAN, Gustavo. 1998. *¡Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideo: Universidad de la República.
- JURE, Luis. 1992a. "Los cortes de los tambores".
(www.eumus.edu.uy/docentes/jure/cortes/cortes.html)
- _____. 1992b. "¡Perico, suba ahí! Pautación y análisis de un solo de repique de Pedro 'Perico' Guiarte".
(www.eumus.edu.uy/docentes/jure/perico/perico.html)
- OLIVERA CHIRIMINI, Tomás & VARESE, Juan Antonio. 1996. *Memorias del tamboril*. Montevideo: Latina.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (org.). 2005.
Toré: regime encantado do índio do Nordeste.
Recife: Fundaj, Massangana.

Luis Ricardo Silva Queiroz

O livro *Toré regime encantado do índio do Nordeste* apresenta uma abordagem ampla do toré no território nordestino, retratando a multiplicidade de aspectos e características que constituem essa expressão no universo do índio na região. As várias questões levantadas e discutidas na obra enfatizam a importância e a complexidade do toré para os grupos indígenas que o praticam, sendo um elemento fundamental para a caracterização identitária desses povos. A coletânea, organizada por Rodrigo de Azeredo Grunewald, reúne 12 artigos, contando com a participação de 16 pesquisadores. Os trabalhos retratam resultados de pesquisas de estudiosos que têm abordado, por diferentes perspectivas, a manifestação do toré como fenômeno que congrega diferentes processos sociais, políticos e históricos, entre outros. Processos esses que constituem não só a existência do toré nas comunidades, mas também a vitalidade e a distribuição de suas práticas como legado cultural indígena.

Tratando de um tema que, segundo a concepção do organizador, ainda é pouco estudado, no que se refere à sua exploração específica, a obra traz uma visão focada nos rituais do toré, fugindo das perspectivas analíticas que abordam a manifestação de forma genérica, estando mais centradas em processos abrangentes com relação à existência dos índios do Nordeste.

Ao longo dos textos são enfatizados elementos relevantes para a compreensão do toré como performance política e como prática lúdica e individual, em que se realiza mais plenamente uma demarcação identitária sem perder o caráter da ludicidade e sem se desvincular dos desejos

individuais de cada um. (Re)criando dimensões significativas de uma passado representativo da identidade de cada grupo, o toré integra-se a um movimento que opera seletivamente com a memória e a resgata sob as perspectivas e as realidades da contemporaneidade.

Em “As múltiplas incertezas do toré”, Rodrigo de Azeredo Grünewald realiza uma ampla abordagem sobre as distintas questões que permeiam os estudos do toré, dando ênfase às diversificadas formas de compreensão do fenômeno e destacando os caminhos obscuros que ainda é preciso percorrer para abranger os distintos papéis e significados que constituem essa expressão cultural.

Marcos Trombone de Souza Nascimento, em “Toré Kiriri: o sagrado e o étnico na reorganização coletiva de um povo”, analisa o toré enquanto ritual religioso dos Kiriri (BA), descrevendo detalhadamente aspectos característicos da expressão étnico-cultural que a manifestação representa no contexto desses índios. Analisando as dimensões singulares do rito e o seu importante papel na constituição da identidade indígena, o autor concebe o toré como o espaço social em que os Kiriri agem com um sentido inteiramente orientado pelos significados que reafirmam sua “indianidade”, constituindo, assim, a sua alteridade étnica.

Em “O toré e a ciência Truká”, Mércia Rejane Rangel Batista também enfatiza aspectos da identidade étnica constituídos a partir da prática do toré, tendo como base uma descrição etnográfica de situações da vida cotidiana dos Truká (PE). A etnicidade é discutida e analisada como uma forma de organização política que se inter-relaciona a questões mais abrangentes do contexto em que se estabelecem os quadros e as categorias referenciais para a compreensão da manifestação. Segundo a autora, o conhecimento do toré e a sua prática são, para os Truká, aspectos fundamentais para a consolidação do processo histórico de sua identidade.

“Moralitas cabocla”, de Ugo Maia Andrade, apresenta uma reflexão sobre os modos internamente distintos que os Tumbalálá (BA) utilizam

para conceber sua presença num mundo social específico. O autor, a partir do trabalho etnográfico realizado junto a esse grupo da região do Rio São Francisco, discute aspectos importantes relacionadas à prática do toré como produto de valores morais e sociais historicamente constituídos no contexto da manifestação.

Questões sobre simbolismo, ritual e performance, são abordadas no artigo “Identidade, rito e performance no toré Xucuru”, de Rita de Cássia Maria Neves. O texto apresenta aspectos fundamentais para a compreensão do toré no que se refere às suas dimensões performáticas (estruturais, sociais, históricas, etc.), considerando elementos diversos da prática ritual dos Xucuru (PE).

O artigo, “O toré (e o praiá) entre os Kambiwá e os Pipipã: performances, improvisações e disputas culturais”, também aborda elementos da performance no toré, contemplando especificamente as realidades dos Kambiwá e dos Pipipã (PE). Wallace de Deus Barbosa, autor do texto, associa a prática do toré à do praiá, destacando a grande difusão da expressão performática do toré nos povos indígenas do Nordeste.

Finalizando a seqüência de trabalhos direcionados especificamente para a discussão da performance no toré, o artigo “Performance e significações do toré: o caso dos Xocó e Kiriri-Xocó” apresenta uma abrangência histórica dessa expressão nas comunidades indígenas dos Xocó de Sergipe e dos Kiriri-Xocó de Alagoas. O texto foi concebido por Clarice Novaes da Mota como uma exploração do universo performático dos rituais do toré, tendo como base suas experiências no campo em épocas diferenciadas, o que proporcionou à autora uma abordagem histórico-crítica de grande valor para as suas análises e discussões.

Estevão Martins Palitot e Fernando de Souza Barbosa Júnior realizam uma análise abrangente sobre os Potiguara (PB), em “Todos os pássaros do céu: o toré Potiguara”. Os autores buscam uma apreensão da manifestação considerando desde os primeiros registros etnográficos

existentes até percepções atuais sobre as formas e conteúdos que caracterizam o toré como um fenômeno social determinante para a etnicidade no contexto dos Potiguara.

“Torém/toré: tradições e invenção no quadro de multiplicidade étnica do Ceará contemporâneo”, de Carlos Guilherme Octaviano do Valle, aborda o toré dos Tremembé (CE), dando ênfase a significados e práticas que constituíram a manifestação enquanto fenômeno cultural. O autor discute mais especificamente a realidade dos Tremembé, mas aponta questões abrangentes sobre os processos de construção da etnicidade em comunidades indígenas do Ceará.

Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque em “O torécoco (o folgar lúdico dos índios Kapinawá da Mina Grande)” discute a constituição e ampliação contemporânea de tradições musicais dos Kapinawá (PE). Em suas análises o autor destaca o valor da música como “tradição” nesse contexto, dando ênfase à inter-relação existente entre as bases políticas, artísticas e religiosas que constituem a expressão musical do grupo na atualidade.

Em “Torés Pankararu ontem e hoje”, Maria Acselrad, Gustavo Vilar e Carlos Sandroni realizam uma descrição dos torés Pankararu (PE), tendo como base os registros realizados pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo e o trabalho etnográfico feito por integrantes do núcleo de etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco. O trabalho apresenta uma análise significativa de aspectos musicais registrados e estudados em 1938, co-relacionado esses elementos com a realidade atual do grupo.

Dando seqüência à abordagem especificamente etnomusicológica da coletânea, o artigo “Benditos, toantes e sambas de coco: notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande” de Edmundo Pereira, descreve e analisa importantes aspectos para o estudo da música dos Kapinawá (PE). O autor apresenta perspectivas para a etno-

grafia do trabalho de registro sonoro e aborda questões específicas sobre o fenômeno musical do toré.

Em sua totalidade, a coletânea oferece um rico material sobre a prática do toré no nordeste, apresentando não só uma dimensão conceitual e epistemológica para a compreensão e os estudos da manifestação, mas, sobretudo, questões específicas sobre realidades particulares do fenômeno no universo indígena da região. O livro é um importante registro e uma significativa fonte de estudos para áreas como a antropologia, a etnomusicologia, a história, entre outras, que têm se dedicado a compreender performances e fenômenos culturais indígenas que têm o toré como uma de suas mais abrangentes e significativas expressões. Assim, a obra, recomendada para pesquisadores, professores e estudantes das diferentes áreas das ciências humanas e sociais, que lidam com estudos culturais, é uma representativa referência tanto para especialistas no assunto, que querem aprofundar e refletir sobre questões fundamentais dessa realidade, quanto para estudiosos interessados em conhecer e compreender dimensões gerais dessa rica, diversificada e complexa manifestação cultural.