

Marcelo Mello (org.)

Seleção de textos em

ETNOMUSICOLOGIA



MARCELO MELLO WEB
MÚSICA
marcelomelloweb.net

2025

INTRODUÇÃO

MELLO, Marcelo (org.). *Textos em Etnomusicologia*. Documento online: https://www.marcelomelloweb.net/mmetnomusicologia_textos.htm.

Esta seleção de textos foi idealizada a partir da experiência em minhas aulas de Etnomusicologia no curso de TÉCNICO EM REGÊNCIA da Etec “Jacinto Ferreira de Sá” de Ourinhos / SP (<https://marcelomelloweb.net/mmetec.htm>), cujo objetivo é o de descentralizar a consciência e a prática musicais os valores pré-estabelecidos da cultura musical de origem européia, tanto em sonoridades quanto em relações sociais e humanas com a música. Ela serve como uma ferramenta complementar às práticas musicais abordadas durante as aulas, de apresentação sucinta e não-sistemática de algumas características de culturas musicais relevantes de vários continentes.

Para cada cultura musical selecionada, foram inclusos conceituações geográficas e históricas, estruturas e instrumentos musicais, e ocasionais exemplos práticos. Também foram inclusos para discussão próprias sobre etnomusicologia e conceituações concernentes em geral, incluindo elementos próprios para debate sobre sua distinção de sua música com o conceito de música popular contemporânea, debate no qual os textos específicos podem ser obliterados.

Figura da capa: garrafa com corpo representando um tocador de tambor (folclore peruano)

ATENÇÃO: todas as músicas, exercícios e gravações foram usadas com o objetivo exclusivo de estudo e ensino de música. Elas não visam nenhum fim lucrativo e não foram feitas com a intenção de quebrar nenhum direito de *copyright*, como aliás grande parte do material disponível na internet. Desautorizo o uso de qualquer cópia ou trecho deste material para fins lucrativos, e peço que o uso ou citação de qualquer parte deste material seja devidamente indicado.

Playlist do Youtube com gravações de todos os exemplos musicais citados no decorrer deste documento:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLe9V3b1C37JesxGqKbgJhO-26qH5Nkw6h>

Este documento está licenciado com uma Licença *Creative Commons*
Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.



SOBRE O AUTOR

Marcelo Mello é natural de São Paulo. Formou-se em Composição Musical pela Universidade de Campinas - UNICAMP, onde teve aulas com JOSÉ EDUARDO GRAMANI, JOSÉ AUGUSTO MANNIS, NIZA TANK, ALMEIDA PRADO, LÍVIO TRAGTENBERG entre outros. Em sua tese de mestrado em Neurolinguística, defendida em 2003 no Departamento de Linguística da UNICAMP (orientação da Prof.^a EDWIGES MORATO), realizou uma pesquisa sobre cognição musical e suas relações com a linguagem. Entre outras atuações, teve composições para violão erudito gravadas por GILSON ANTUNES (São Paulo) e pelo TRIO DE VIOLÕES DE SÃO PAULO, além de significativa experiência como professor, instrumentista e arranjador de grupos e gravações. Foi professor regular de várias disciplinas do curso de Música da UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO (USC), em Bauru / SP, e também professor e Coordenador do curso de TÉCNICO EM REGÊNCIA na Etec de Ourinhos / SP.

marcelomelloweb.net@gmail.com



Foto: Alexandra Ayello

SUMÁRIO

ETNOMUSICOLOGIA	1
Introdução	2
Sobre o autor	3
Sumário	3
1 - ETNOMUSICOLOGIA: CULTURA, ETNIA, FOLCLORE	5
Cultura	5
Etnia	6
Etnomusicologia	6
Folclore	8
Etnomusicologia – questionário	9
2 - ORIGENS DA MÚSICA E MÚSICA PRIMITIVA	10
Origens da música – questionamento	13
3 - CULTURAS MUSICAIS: CHINESA, ÍNDIA, HEBRAICA	14
China.....	14
Índia	15
Hebreus	17
4 - CULTURAS MUSICAIS: ÁRABE, CIGANA, FLAMENCA	18
Árabes	18
Ciganos	19
Flamenco	20
5 - CULTURAS MUSICAIS: ÁFRICA	23
6 - CULTURAS MUSICAIS: AFRO-CARIBENHA	26

7 - CULTURAS MUSICAIS: E.U.A.	30
Origens	30
<i>Spirituals</i>	31
Características da música negra norte-americana	32
Outros	33
APÊNDICE 1: "O FETICHISMO NA MÚSICA E A REGRESSÃO DA AUDIÇÃO" [excertos]	35
REFERÊNCIAS	39

1 - ETNOMUSICOLOGIA: cultura, etnia, folclore

Wikipedia

Cultura

“Cultura” - etimologia: latim *culturae*, “ação de tratar”, “cultivar” e “cultivar conhecimentos”.

EDWARD B. TYLOR (1832-1917) :

“cultura é todo aquele complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e capacidades adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade.”

CLIFFORD GEERTZ (1926-2006):

“padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação a vida.”

Em Filosofia, cultura é o conjunto de manifestações humanas que contrastam com a natureza ou comportamento natural. No cotidiano das sociedades civilizadas (especialmente a sociedade ocidental) e no vulgo costuma ser associada à aquisição de conhecimentos e práticas de vida reconhecidas como melhores, superiores, ou seja, erudição; este sentido normalmente se associa ao que é também descrito como “alta cultura”, e é empregado apenas no singular (não existiriam culturas, apenas uma cultura ideal, à qual os homens indistintamente devem se enquadrar). O que possibilitou o surgimento da dicotomia (e, eventualmente, hierarquização) entre “cultura erudita” e “cultura popular”, ainda fortemente presente no imaginário das sociedades ocidentais.

Em Antropologia, culturas podem ser formas de organização de um povo, seus costumes e tradições transmitidas de geração para geração que, a partir de uma vivência e tradição comum, se apresentam como a identidade desse povo.

A cultura é o resultado dos modos como os diversos grupos humanos foram resolvendo os seus problemas ao longo da história. Cultura é criação: o homem não só recebe a cultura dos seus antepassados como também cria elementos que a renovam. A cultura é um fator de humanização: o homem só se torna homem porque vive no seio de um grupo cultural. A cultura é um sistema de símbolos compartilhados com que se interpreta a realidade e que conferem sentido à vida dos seres humanos.

Etnia

Grupo étnico, povo ou etnia é um conjunto de pessoas que se identificam com base em uma genealogia ou ancestralidade comum ou em semelhanças de língua, história, sociedade, cultura ou nação.

A palavra "etnia" é derivada do grego *ethnos*, significando povo que tem o mesmo ethos, costume, incluindo língua, religião etc.

Atribui-se a origem do uso desse vocábulo nas ciências sociais ao eugenista GEORGES DE LAPOUGE (1854-1936), que o empregou na distinção de grupos sociais factícios (opondo-se aos naturais) que resultam de reunião de indivíduos de raças distintas que se encontram submissos, sob efeito de acontecimentos históricos, a instituições, a uma organização política, a costumes ou ideias comuns. Lapouge diz ainda que uma etnia se distingue de uma nação pela intensidade de seus vínculos, visto que a solidariedade assim constituída subsiste para além da dissolução do grupo que a produziu como entidade sociopolítica, e permanece como identidade e fator de distinção de outros grupos sociais.

Etnicidade é o termo usado para designar as características culturais que ligam um grupo particular de pessoas, ou grupos, entre si. O termo etnicidade é por vezes usado incorretamente para referir a uma minoria ou a uma raça. Etnicidade pode ser tanto definida como um agrupamento de pessoas, como pode ser uma relação social.

Etnomusicologia

Etnomusicologia, também conhecida como antropologia da música, ou mais propriamente etnografia da música, é a ciência que objetiva o estudo da música em seu contexto cultural ou o estudo da música como cultura.

A etnomusicologia surgiu no final do século XIX e início do século XX, sob o nome de “musicologia comparativa”, sendo definida por GUIDO ADLER (1885) como o ramo da musicologia que teria como tarefa a comparação das obras musicais, especialmente as canções folclóricas dos vários povos da terra, para propósitos etnográficos, e a classificação delas de acordo com suas várias formas.

É dito que o surgimento da etnomusicologia só foi possível graças à invenção do fonógrafo, em 1877 por THOMAS EDISON. Em 1956 surge nos Estados Unidos a Society for Ethnomusicology, enquanto que a Associação Brasileira de Etnomusicologia só veio a firmar-se em 2001.

Tomando com parâmetros as proposições de ALAN MERRIAM (1923 - 1980) a música deve ser analisada do ponto de vista da etnologia (etnomusicologia) em três níveis: uma concepção de música (sua estética e valor social), comportamento em relação à música (atividade “profissional”, associação a danças, êxtase religioso, arte marcial e outras técnicas corporais) e quanto à música propriamente dita (ritmo, harmonia, etc).

O sentido musical aparece repartido de forma muito desigual segundo as sociedades. Ritmos, melodias, polifonias, variam em proporções consideráveis de uma sociedade para outra e também numa mesma sociedade entre os sexos, as idades, as classes: música nobre e música vulgar, música militar, música de igreja, música de cinema, etc, mas constituem-se como um sistema com extrema homogeneidade no todo apesar da distribuição variável.

Para o antropólogo CLAUDE LÉVI-STRAUSS (1908-2009) é possível estabelecer um paralelo entre a música, a linguagem e o mito. Há nítidos paralelos entre os fonemas e unidades sonoras (as notas musicais) definidas como sonemas ou tonemas, com a diferença, segundo ele, que na linguagem humana os fonemas formam as palavras que por sua vez formam as frases, enquanto que na música não há um equivalente às palavras, dos elementos básicos passa-se logo para as frases melódicas. Estendendo essa comparação com os mitos, observa que naqueles não há o termo equivalente à fonemas, os elementos básicos são as palavras, o que dificulta o estabelecimento de uma comparação apesar da lógica e possível origem tanto da música como dos mitos na linguagem com desenvolvimentos em processo separados com distintas direções: a música destacando os aspectos do som, já presentes na linguagem e os mitos o aspecto do sentido (significado) também já profundamente presente na linguagem.

Um dos mais conhecidos etnomusicólogos foi o também compositor húngaro BÉLA BARTÓK (1881-1945).

Folclore

Folclore é um gênero da cultura de origem popular, que representa a identidade social de uma comunidade através de atividades culturais que nasceram, individualmente ou coletivamente, e se desenvolveram com o povo (costumes e tradições) transmitidos entre gerações.

Este tipo de cultura não é um conhecimento cristalizado, embora se enraíze em tradições que podem ter grande antiguidade, mas transforma-se no contato entre culturas distintas, nas migrações, e através dos meios de comunicação, onde se inclui recentemente a internet.

O interesse pelo folclore nasceu no fim do século XVIII, quando estudiosos como os IRMÃOS GRIMM e HERDER iniciaram pesquisas sobre a poesia tradicional na Alemanha e "descobriu-se" a cultura popular como oposta à cultura erudita cultivada pelas elites e pelas instituições oficiais. Logo esse interesse se espalhou por outros países e se ampliou para o estudo de outras formas literárias, músicas, práticas religiosas e outros fatos chamados na época de "antiguidades populares". Neste início de sistematização os pesquisadores procuravam abordar a cultura popular através de métodos aplicados ao estudo da cultura erudita.

O termo folclore é um neologismo de *folk-lore*, onde os vocábulos da língua inglesa *folk* significa "gente" ou "povo" e *lore* significa "conhecimento", passando a ter o significado de conhecimento tradicional de um povo. Usada primeira vez na carta enviada pelo arqueólogo WILLIAM THOMS à revista londrina "The Atheneum", que a publicou em agosto de 1845. Em comemoração instituiu-se mundialmente o Dia do Folclore em 22 de agosto.

Depois de iniciar e frutificar na Europa, o estudo do folclore se estendeu ao Novo Mundo, chegando ao Brasil na segunda metade do século XIX através dos precursores CELSO DE MAGALHÃES e SÍLVIO ROMERO, e aos Estados Unidos, onde em 1888, WILLIAM WELLS NEWELL, MARK TWAIN, RUTHERFORD HAYES e um grupo de outros interessados fundaram a Sociedade Americana de Folclore (do inglês "American Folklore Society"), que publica um jornal em atividade até hoje, o Journal of American Folklore.

Atualmente o folclorismo está bem estabelecido e é reconhecido como um ramo das Ciências Sociais e Humanas, a ponto de tornar seu objeto, a cultura popular ou folclore, instrumento de educação nas escolas e um bem protegido genericamente pela UNESCO e especificamente por muitos países, que inseriram muitos de seus elementos constituintes em seus elencos de bens de patrimônio histórico e artístico a serem protegidos e fomentados.

Apesar de existir uma metodologia específica para o estudo contemporâneo do folclore, já existe a consciência de que o impacto dos novos meios de comunicação sobre as culturas, populares ou eruditas, está a exigir uma reformulação nos conceitos e sistemas de análise. Já não são raros os elementos do povo que usam gravadores, câmeras de vídeo, internet ou outros meios de alta tecnologia para o registro e difusão das manifestações folclóricas, tornando a delimitação do campo de estudo e a caracterização do fato folclórico cada vez mais difíceis.

Pode-se dividir as manifestações folclóricas em oito categorias:

- Música e dança;
- Festas populares;
- Usos e costumes;
- Crenças e religiosidades;
- Artesanato;
- Brinquedos e brincadeiras, e;
- Linguagem e literatura oral (dialetos).

Folk music é uma classificação musical que pode incluir a música folclórica tradicional e o gênero contemporâneo que evoluiu do primeiro durante o renascimento folclórico do século XX. Alguns tipos de Folk music podem ser chamados de world music.

A partir de meados do século XX, uma nova forma de música folclórica popular evoluiu da música tradicional. Este processo e período são chamados de (segundo) renascimento folclórico e atingiram o auge na década de 1960. Revivalismos menores e semelhantes ocorreram em outras partes do mundo em outras épocas, mas o termo Folk music normalmente não foi aplicado à nova música criada durante esses renascimentos. Esta classificação pode também incluir gêneros de fusão, como folk rock, folk metal e outros.

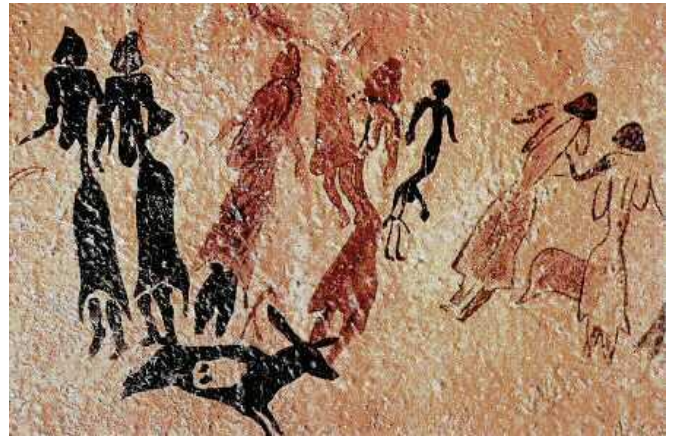
Etnomusicologia – questionário

1. Dadas as definições modernas de “cultura”, cite algumas atividades humanas que podem ser classificadas como “culturais”.
2. De que forma as manifestações musicais podem ser abordadas do ponto de vista etnomusicológico?
3. Dadas as definições modernas de “folclore”, cite algumas manifestações folclóricas concretas.

2 - ORIGENS DA MÚSICA e música primitiva

Várias fontes

Ao contrário da pintura e da escultura primitivas, que podem ser estudadas a partir de dados concretos, nada da música realmente primitiva chegou até nós. Nenhum canto, pouquíssimos instrumentos, nada onde se basear. A arte rupestre encontrada em cavernas dá uma vaga idéia desse desenvolvimento ao apresentar figuras que parecem cantar, dançar ou tocar instrumentos. Fragmentos do que parecem ser instrumentos musicais oferecem novas pistas para completar esse cenário. No

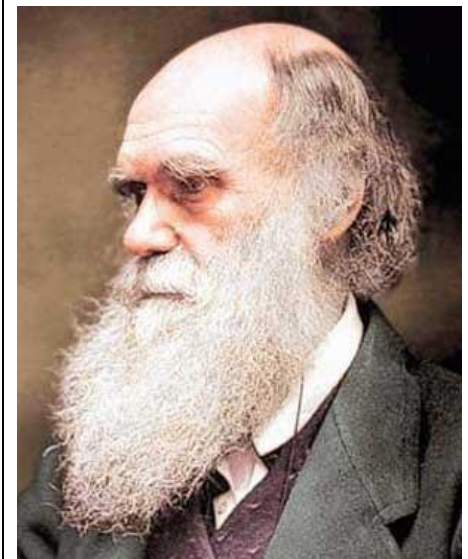


***Dança de mulheres em torno de um homem nu,
desenho pré-histórico
do interior de caverna na Espanha (Gokul)***

entanto, toda a cronologia do desenvolvimento musical não pode ser definida com precisão. É impossível, por exemplo, precisar se a música vocal surgiu antes ou depois das batidas com bastões ou percussões corporais. Mas podemos especular, a partir dos desenvolvimentos cognitivos ou da habilidade de manipular materiais, sobre algumas das possíveis evoluções na música.

Uma base muito usada para tal tipo de pesquisa é a observação de alguns povos primitivos que ainda habitam (ou habitavam, até a algumas décadas atrás) a Terra. Esse procedimento às vezes chegou a resultados completamente equivocados, porque esses povos ditos "primitivos" podem não ter chegado a um estágio de progresso tão grande como o nosso, mas têm atrás de si um passado que remonta a um período tão longínquo quanto o da nossa civilização. Ou seja, esses povos, por mais atrasados que sejam, nunca chegam a ser propriamente "primitivos" como o eram nossos antepassados. Além disso, entre esses povos há níveis de gradação em termos de desenvolvimento, níveis que foram muitas vezes ignorados durante pesquisas e que levaram a resultados esdrúxulos.

Geralmente se considera a origem das artes como comum a todos os gêneros, e associações entre pinturas, poesia e música também são por isso consideradas úteis para a elaboração de teorias a respeito. Surgiram nos últimos duzentos anos (quando o interesse pelo tema se formou) várias teorias sobre a origem da música, a maioria desprovida de validade ou desmentida posteriormente pelos fatos. DARWIN defendeu a idéia de que a arte seria derivada de uma noção primitiva de beleza semelhante à ornamentação sexual nos animais. Assim como a fêmea escolhe o macho de cauda mais desenvolvida, ou que voa melhor, ou de porte mais vistoso, também a beleza serviria de início para atrair a

**Charles Darwin**

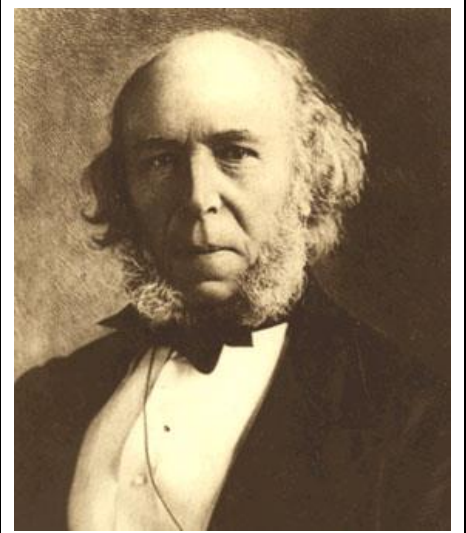
atenção do sexo oposto, e depois, por um processo de associação afetiva, se refletiria em outros níveis. Mas essa teoria pode ser facilmente refutada. Para começar, os animais não têm essa noção de gosto atribuída a eles. A escolha é muito menos baseada em beleza do que em outros fatores, como força, status dentro do grupo etc. No lado da arte primitiva propriamente dita, ela quase não usa como tema o amor, ou o sexo. Quase todo o interesse artístico primitivo é concentrado para a guerra ou a religião, não para o amor.

Outra hipótese descartada, de autoria de BÉUCHER, foi a de que a música teria como função a criação de um ritmo comum para as atividades de trabalho. O trabalho em conjunto, seguido num ritmo ordenado, renderia mais e seria mais prazeroso. Com o tempo a noção de ritmo se desprenderia do trabalho e acabaria por formar a poesia, a música e a dança. O que é considerado a maior falha desta teoria é o fato de só explicar a origem das artes "fonéticas", por assim dizer, deixando em aberto a origem de artes como a pintura. Geralmente é tomada como ponto de partida a aceção de que as várias artes se originaram de uma mesma necessidade estética. As várias teorias tentam achar qual seria este ponto; essa teoria em especial não consegue chegar a este fim. Além disso, a maioria dos cantos de trabalho encontrados em povos primitivos é ligada a atividades que não têm ritmo marcado, como a tecelagem. Finalmente, a aceção de que no princípio o ritmo por si só seria o principal elemento da música primitiva vai contra o que é visto nas idéias estéticas primitivas, que colocam a melodia como peça chave.

Há hoje em dia duas teorias de origem da música que são aceitas como provavelmente corretas. Uma foi inicialmente defendida pelo sociólogo e filósofo SPENCER e reinterpretada pelas pesquisas de MORGAN, e considera a música como advinda do desenvolvimento da linguagem verbal. Nos estágios mais primitivos do homem, a

linguagem não passava do comumente usado por animais comuns, com grunhidos e uivos, mais que suficiente para a comunicação necessária entre os indivíduos nesse estágio.

MARX afirma que, a partir do momento em que o homem começa a criar ferramentas e a dominar o meio, torna-se necessário transmitir o conhecimento que permite essa dominação. Ou seja, a linguagem animal comum passa a não ter a mesma eficiência, e torna-se necessário criar uma nova forma de comunicação. Assim surge a fala, que em seus estágios iniciais teria ainda muito do tipo de linguagem anterior, muito mais ligado à forma como são articulados os sons do que à própria articulação. Ou seja, ainda funcionava muito "na base do grito". A música teria se criado na passagem desse tipo de linguagem para a fala, quando alguns tipos de articulação tivessem sido deixados de lado. Seria assim um legado da linguagem anterior à fala; a primeira forma de música seria o uivo.



Herbert Spencer

De acordo com isso, a música seria em essência um fenômeno social, comunicativo; teria assim de ter uma função dentro do grupo. Essa função será exercida no uso da música como prática mágica. A magia nesse caso tem um significado diferente da religião, anterior a ela. O homem primitivo não acreditava em seres superiores que controlavam as forças da natureza. Os rituais mágicos eram formas de agir diretamente no meio, sem "intermediários"; eram procedimentos adequados para se chegar a um determinado fim, procedimentos que não tinham nada de incomum. Aqui é interessante citar uma outra teoria da origem da linguagem, de autoria de PIERRE JANET. A fala teria nascido a partir da possibilidade do mando, da existência do chefe que ordena e do grupo que cumpre o que for mandado, que estaria na origem da separação de classes. Se tal hipótese for verdadeira a fala já teria nascido assim com um grande poder mágico, uma vez que ela precisa ser só emitida para que uma série de coisas aconteçam. Assim, a linguagem seria em essência algo mágico, bem como a música.

A outra teoria vem dos preceitos afirmados por WALLASCHEK, e é defendida por LALO. Ela sustentava que o homem teria instintos estéticos naturais, advindos do prazer lúdico. Ou seja, a beleza serviu antes de tudo para brincar. Esse elemento lúdico estaria presente até nos mamíferos mais inferiores, e seria parte do caráter animal. A arte como jogo teria começado por acaso, com a apreciação de formas criadas não-intencionalmente, como marcas de mão sujas de barro na parede ou na argila molhada. Os sons do vento passando

por um tubo ou de um tronco oco sendo percutido seriam os equivalentes musicais. A partir daí esses meios foram gradativamente sendo controlados, e, quando num estágio superior, deixaram de ser simples jogos e passaram a ter uma utilidade social prática: a magia. A música teria adquirido poderes mágicos quando tivesse passado de puramente instrumental para também vocal; já foram citados a magia inerente ao surgimento da fala.

Seja como for, as duas hipóteses concordam que a música só teria passado a ter valor social a partir do momento em que tivesse importância como procedimento mágico. A magia tinha como impulso inicial a idéia de criação imitativa, permitida pela arte; o ato de pintar um búfalo nos tornava donos do búfalo, dançar a guerra significava vencê-la etc. A música no ritual podia estar associada com a dança, uma arte



Flauta primitiva encontrada na Alemanha, e datada de mais de 45 mil anos

mágica por excelência, ou com a fala, na transmissão dos mitos e histórias que formavam o ideário do grupo. Essa é a primeira associação da música com princípios éticos, uma vez que esses mitos tinham entre outros propósitos o de ensinar a todos o comportamento social mais apropriado. Com a passagem do estado selvagem para o de barbárie, nasce o sentimento religioso. A ligação da música com a magia passa a ser então a da música com a religião.

Finalmente, ao atingir o estágio civilizado a música passa a ser encarada como entretenimento, ou seja, para ser a priori ouvida, não criada. Essa função de entretenimento estaria ligada à consolidação do sistema de classes (esse entretenimento era o entretenimento da aristocracia da Antiguidade); paralelo a ela está o uso da música e das artes em geral como veículos de propaganda e de dominação cultural das classes dominantes sobre as classes dominadas. Uma terceira consequência importante do aparecimento de classes sociais seria o surgimento de culturas diferentes para cada classe, distintas; é aí então que ocorre a separação entre música popular e a música "erudita", das classes dominantes.

Origens da música – questionamento

Escreva sobre como teorias sobre as origens da música podem influenciar nossa perspectiva da música de hoje.

Culturas musicais: CHINESA, ÍNDIA, HEBRAICA

As primeiras civilizações musicais se estabeleceram principalmente nas regiões férteis ao longo das margens de rios na Ásia central, como as aldeias no vale do Jordão, na Mesopotâmia, Índia (vale do Indo atualmente no Paquistão), Egito (Nilo) e China (Huang He). A iconografia dessas regiões é rica em representações de instrumentos musicais e de práticas relacionadas à música. Os primeiros textos destes grupos apresentam a música como atividade ligada à magia, à saúde, à metafísica e até à política destas civilizações, tendo papel freqüente em rituais religiosos, festas e guerras. As cosmogonias de várias destas civilizações possuem eventos musicais relacionados à criação do mundo e suas mitologias freqüentemente apresentam divindades ligadas à música.

CHINA

A música chinesa se inicia na aurora da civilização chinesa, com documentos e artefatos que constituem prova de uma cultura musical bem desenvolvida, logo na Dinastia ZHOU (1122 aC - 256 a.C.). O lendário fundador da música na mitologia chinesa foi LING LUN, um mensageiro de HUANG TI (*Imperador Amarelo*, um dos cinco primeiros reis mitológicos), que teria cortado um tubo de bambu afinado de acordo com o canto dos pássaros e as leis da natureza. É o som emitido pelo ar passando por este tubo (chamado de *huang chung*) que servia como diapasão universal da música chinesa, a partir de onde os outros sons da escala são afinados.

Segundo a filosofia chinesa antiga, a sociedade e o Estado só podem prosperar se observarem as medidas dadas pela natureza. Por isso, a cada mudança de dinastia chinesa se considerava insatisfatório o diapasão vigente até então, e a queda da dinastia anterior era relacionada com o uso deste som “inadequado” cosmologicamente, que era substituído por outro baseado em considerações filosóficas.

A mais antiga música escrita conhecida é a *Youlan* ou *Orquídea Solitária*, atribuída a CONFÚCIO. O primeiro florescimento bem documentado da música chinesa era para festividades de jogos durante a Dinastia TANG (s. VI – IX). Na China antiga a posição dos músicos era muito inferior à dos pintores, embora a música fosse vista como fundamental para a harmonia e longevidade do Estado. Quase todo imperador levava as canções folclóricas muito a sério, enviando funcionários para coletar canções com o intuito de inspecionar a vontade popular.

A música tradicional na China é tocada em instrumentos solistas ou em pequenos conjuntos de instrumentos de cordas beliscadas (*qin*, conhecido desde antes de 600 a.C.), flautas de bambu e címbalos diversos, gongos e tambores. A escala é pentatônica.



Todas as partes dos instrumentos são explicadas por relações cósmicas. Assim, o corpo abobadado do qin e a mesa sobre a qual está colocado simbolizam o céu e a terra, e as 5 cordas simbolizam os cinco elementos da filosofia taoísta (fogo, terra, metal, água, madeira).

A música folclórica chinesa prospera em casamentos e funerais e geralmente inclui uma forma de oboé chamado de *suona* e conjuntos de percussão chamado *chuigushou*. Conjuntos composto por órgãos da boca (*sheng*, ancestral de todos os instrumentos ocidentais de palheta livre, como o acordeão), charamelas (*suona*), flautas (*dizi*) e instrumentos de percussão (especialmente *yunluo gongos*) são populares em aldeias do norte; sua música é descendente da música do templo imperial de Pequim, Xi'an, Wutai shan e Tianjin.



ÍNDIA

A música erudita tradicional indiana é elaborada e expressiva. Como a música erudita ocidental, ele divide a oitava em 12 semitons dos quais as 7 notas básicas são, em ordem crescente tonal, *Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa* para música hindustani e *Ri Sa Ga Ma Pa Dha Ni Sa* para a música carnática. É uma música monofônica por natureza e baseada em torno de uma única linha melódica, que é tocada sobre uma harmonia pedal fixa. A música indiana clássica se baseia em dois elementos primários: a *raga*, os modos ou fórmulas melódicas, e a *tala*, ou ciclos rítmicos.

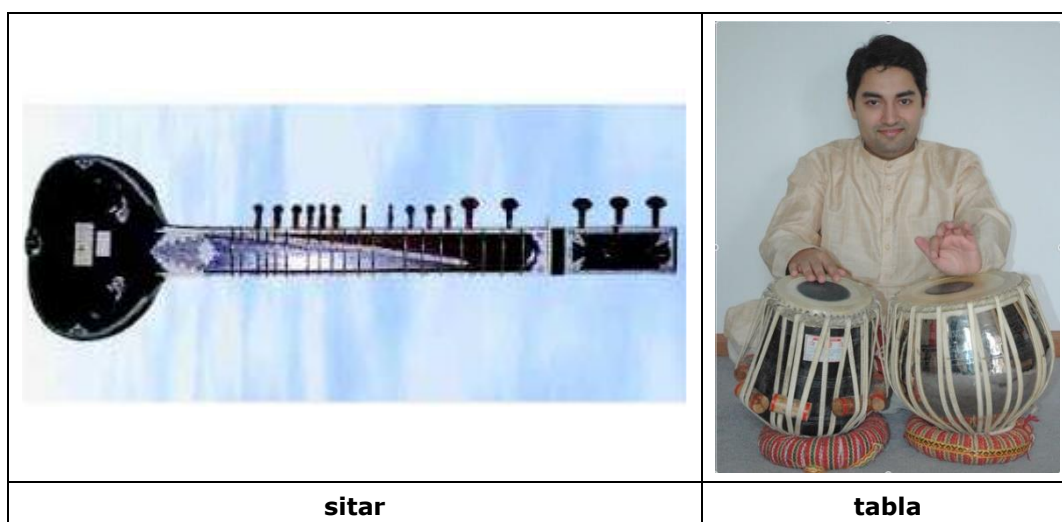


Por causa do foco em explorar a *raga*, as performances são tradicionalmente solos, embora duetos tenham ganhado uma popularidade crescente. As apresentações musicais geralmente começam com uma elaboração lenta da *raga*, conhecida como *badhat*, cuja duração pode variar de longa (30-60 minutos) a curta duração (8-10 minutos), dependendo da *raga*, o estilo e a preferência do músico, e o

contexto. Uma vez que a *raga* é estabelecida, a ornamentação começa a se tornar rítmica, acelerando gradativamente. Esta secção é chamado de *drut* em performances vocais ou *jor* em performances instrumentais.

As duas principais tradições da música clássica são a música *carnática*, encontrados predominantemente nas regiões peninsulares, e a música *hindustani*, encontradas nas regiões norte e central. Ambas as tradições religiosa (védica) e histórica indicam que elas divergiram de uma raiz comum musical desde aproximadamente o século 13.

A música Hindustani é uma tradição da música clássica indiana que remonta aos tempos Védicos em torno de 1000 a.C., e desenvolvido com influências persas e das atuais música religiosa e popular. A prática do canto com base em notas era popular mesmo desde os tempos védicos, onde os hinos no *Sama Veda*, um texto sagrado, eram cantados e não entoados. Desenvolvido a partir de uma tradição forte e diversificada ao longo de vários séculos, tem tradições contemporâneas estabelecida principalmente na Índia, mas também no Paquistão e Bangladesh. Instrumentos normalmente utilizados na música hindustani incluem o *sitar*, *sarod*, *surbahar*, *tanpura*, *bansuri*, *Shehnai*, *sarangi*, *santoor*, *pakhavaj* e *tabla*.

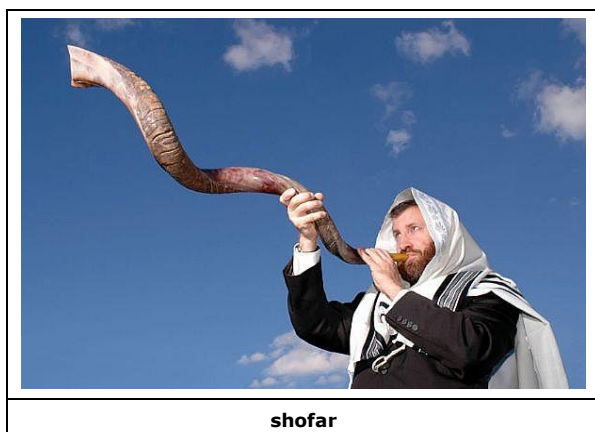


A música carnática é completamente melódica, com variações improvisadas. A ênfase principal é sobre a música vocal, a maioria das composições são escritas para serem cantadas, e mesmo quando tocada em instrumentos, eles são feitos para serem realizados em um estilo “cantado” (conhecido como *gayaki*). Elaboraões da *raga* carnática são geralmente muito mais rápidas em andamento e mais curtas do que seus equivalentes na música hindustani. A peça de abertura é chamado *avarnam*, e é um aquecimento para os músicos. A devoção e um pedido de uma bênção se segue, então, misturados com hinos chamado *krithis*.

É a base para a maioria das músicas no sul da Índia, incluindo música popular, festival de música e nos últimos 100 anos em música para cinema. Instrumentos normalmente utilizados na música carnática incluem *venu*, *gottuvadyam*, *harmonium*, *veena*, *mridangam*, *kanjira*, *ghatam* e violino.

HEBREUS

Graças à Torá (o equivalente aos primeiros livros do Velho Testamento) e à extensa coletânea de textos religiosos legada pelos hebreus e judeus, é possível reconstruir com relativa precisão a história da música desse povo. Embora haja referências à música entre os descendentes de Adão, é provável que a música do povo hebreu só tenha conhecido seu desenvolvimento pleno e independente após o reinado de DAVI (c. 1000 a 962 a.C.). Antes disso, o povo hebreu era composto de tribos nômades e provavelmente sua música sofreu influências de todos os povos com que conviveu, como os caldeus, babilônios e egípcios. Somente após a fixação das 12 tribos em Canaã (c. de 1250 a.C.) é que a música hebraica pode conhecer um desenvolvimento próprio. Infelizmente não há registros que tratem dos sistemas teóricos, escalas, estilos ou documentos sobre organologia.



shofar

O papel social da música, no entanto é bem conhecido e os textos do Antigo Testamento estão repletos de relatos sobre instrumentos e sua utilização religiosa ou em festas. Entre os instrumentos mais utilizados estão vários tipos de instrumentos de sopro (trombetas e trompas, como o *shofar*, flautas, oboés), percussão (tambores, sistros e crótalos) e cordas (como liras, cítaras e harpas). A música tinha papel importante nas festividades e nas atividades do Templo de Jerusalem.

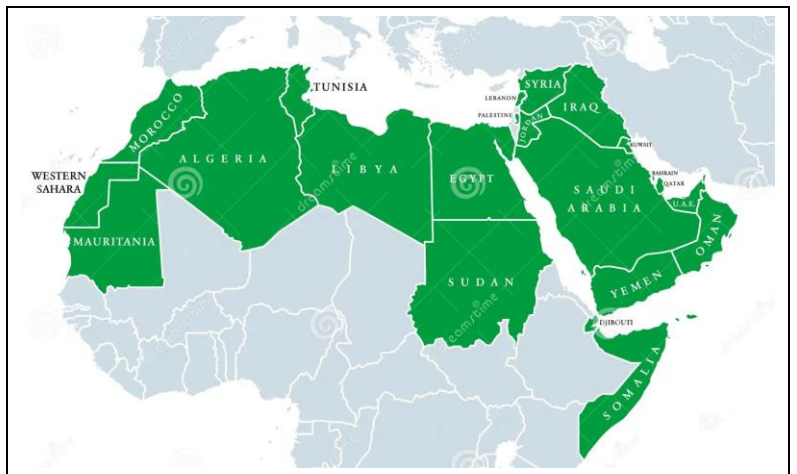
Culturas musicais: ÁRABE, CIGANA, FLAMENCA

O **nacionalismo cívico**, também chamado de nacionalismo liberal, descreve a nação como um grupo de pessoas que se identificam como parte dela, compartilhando direitos políticos e comprometimento com processos políticos semelhantes. Segundo esse pensamento, a nação não se baseia em uma ascendência étnica comum, mas é uma entidade política cuja identidade central não é étnica.

Com isso em mente, é complicado definir conteúdos etnológicos (ou etnomusicológicos) delimitados a partir de nações e países estabelecidos, como por exemplo as possíveis especificidades um "folclore francês" ou uma "música típica libanesa", uma vez que questões étnicas, nacionais e históricas irão confundir-se entre si.

ÁRABES

A cultura árabe é a cultura dos árabes, do Oceano Atlântico a oeste até o Mar Árabe a leste, em uma região do Oriente Médio e Norte da África conhecida como mundo árabe. Os países do mundo árabe, de Marrocos ao Iraque, compartilham, etnicamente e historicamente, uma cultura, tradições, língua e história comuns que dão à região uma identidade distinta e a distinguem de outras partes do mundo muçulmano.



O estilo comum que se desenvolveu é geralmente chamado de 'islâmico' ou 'árabe', embora na verdade transcenda fronteiras religiosas, étnicas, geográficas e linguísticas, e sugere-se que seja chamado de estilo do Oriente Próximo (de Marrocos ao Afeganistão). Os estilos regionais de música popular incluem o *el Maqaam* iraquiano, o *raï* argelino, o *sawt* kuwaitiano e o *el gil* egípcio. O mundo da música árabe tem sido dominado há muito tempo pelo Cairo (capital do Egito), um centro cultural, embora a inovação musical e os estilos regionais sejam abundantes da Tunísia à Arábia Saudita.

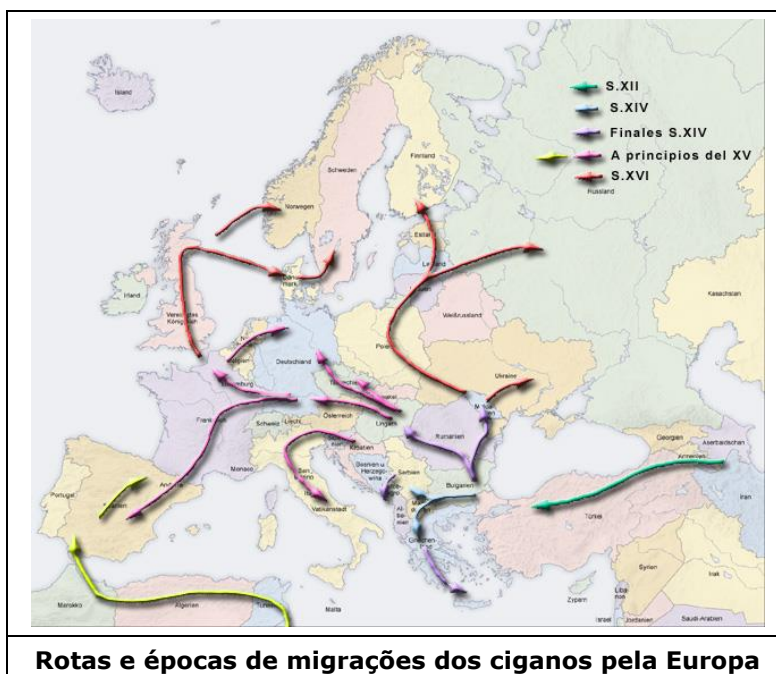
A principal diferença entre a escala cromática ocidental e as escalas musicais árabes é a existência de muitas notas de afinação intermediária ao semitom, que às vezes são chamadas de quartos de tom por uma questão de praticidade. Outras características típicas são a predominância da música vocal e de conjuntos instrumentais; a ausência de polifonia, polirritmia e desenvolvimento motivico; e a alternância entre uma organização rítmico-temporal livre e uma organização tonal-espacial fixa de um lado e uma estrutura rítmico-temporal fixa e uma estrutura tonal-espacial livre de outro (resultando em excitantes contrastes).

Alguns instrumentos musicis árabes típicos são o *oud* (que , entre outros, deu origem ao alaúde europeu), o *qanun* (tipo de saltério) e o *ney* (tipo de flauta). O violino árabe, chamado de *kamanija*, foi inserido posteriormente. O conjunto também inclui uma variedade de instrumentos de percussão como a *darbuka* (aparentada com o *djembe* africano) o *daf*, e o *riq*.



CIGANOS

Ciganos ou romani (também conhecidos por boêmios, gitanos, calons, etc.) designa um conjunto de populações que têm em comum a origem indiana e a língua romani, originária do noroeste do subcontinente indiano. Essas populações constituem minorias étnicas em numerosos países; além de migrarem voluntariamente, esses grupos também foram historicamente submetidos a processos de deportação, subdividindo-se vários clãs, denominados segundo antigas profissões e procedência geográfica, que falam línguas ou dialetos diferentes. Iniciaram a sua migração para a Europa e África do Norte no século XI, provavelmente no contexto das invasões árabes à região do atual Afeganistão.



Diversos gêneros musicais foram criados e desenvolvidos pelos povos ciganos. O “dom” nato dos ciganos para a música instrumental, sobretudo no violino e no violão é reconhecido mundialmente. Existe um estilo típico de execução, o *molto rubato*, bem como escalas que remetem aos povos do oriente médio e da Índia – essas características de música cigana influenciou grandes nomes da música erudita europeia como LISZT, BRAHMS, BEETHOVEN e vários outros. É especialmente da Hungria, Romênia e Espanha que são originários os músicos ciganos e os gêneros mais popularmente conhecidos.



Dentre os estilos musicais criados pelos ciganos estão o ritmo *baladi*, oriundo do Egito com danças e movimentos que envolvem lenços, facas e até mesmo garrafas de bebidas nas mãos; a *zapaderin*, dança secreta das ciganas, que invoca o amor do cigano; os estilos *manouche*, *sinti*, *kauderashs*, manele; o “jazz *manouche*” ou “*manouche jazz*” mundialmente conhecido como *gypsy jazz* – em tradução literal, “jazz cigano” – é um dos estilos musicais ciganos mais conhecidos e difundidos, e, frequentemente caracterizado

como tendo seu início com o magnífico guitarrista JEAN “DJANGO” REINHARDT na década de 1930, talvez com seu apogeu com o grupo francês GIPSY KINGS.

FLAMENCO

O território espanhol foi habitado desde tempos remotos por populações diversas, como celtas, romanos e árabes, afora outras etnias ancestrais sem registros carcterísticos (suevos, visigodos, etc.) ou deixando marcas culturais em regiões específicas (vândalos - Andalucia; bascos - país basco, etc.)

O Flamenco é uma manifestação artística que mistura a música, o canto, a dança e a percussão, cujas origens remontam às culturas hebraicas, ciganas e árabes. A cultura do Flamenco começa a se desenhar por volta do século XV e é associada principalmente à região da Andaluzia, na Espanha, assim como a Múrcia e Estremadura, e tornou-se um dos símbolos da cultura espanhola.



As principais expressões do Flamenco consistem do canto (*cante*) e do acompanhamento de instrumentos de cordas e percussão. Sua instrumentação mais tradicional se dá por acompanhamento do violão ou guitarra (*toque*), palmas, sapateado e dança (*baile*). O Flamenco tem em sua essência a arte de se improvisar: os músicos criam novas melodias, novas harmonias, novos ritmos e novas estruturas em tempo real no momento em que estão apresentando a música.

A origem do termo "flamenco" continua a ser alvo de especulações e assunto bastante debatido. Muitos pensam que se trata de um termo espanhol que originalmente significava flamengo (“flamende”).

Contudo, existem outras teorias. Uma das quais sugere que a palavra tem origem árabe, retirada das palavras "felag mengu" (que significa algo como "camponês de passagem" ou "fugitivo camponês").

Durante a chamada "época de ouro" do flamenco, entre 1869 e 1910, o flamenco desenvolveu-se rapidamente nos chamados "cafés cantantes". Os dançarinos de flamenco, em sua maioria ciganos, também se tornaram numa das maiores atrações para o público desses cafés. Ao mesmo tempo, os guitarristas que acompanhavam esses dançarinos, foram ganhando reputação e dessa forma, nasceu, como uma arte própria, a guitarra do flamenco.

Pensa-se que as primeiras guitarras (como é chamado o violão na Espanha) teriam aparecido em Espanha no século XV. A guitarra de flamenco tradicional é feita de madeira de cipreste e abeto e é mais leve e um pouco menor que a guitarra clássica, com o objetivo de produzir um som mais agudo. Historicamente a percussão no flamenco era executada através de palmas, bongôs, congas e outras variações de tambores já habituadas e tidas como tradicionais. As castanholas também constituem uma marca muito óbvia na percussão flamenca.

É necessário também lembrar dos sapateados durante a dança e a execução musical. Em geral no flamenco espanhol de utiliza um tablado de madeira quando em performances em palco, ou palco devidamente preparado com assoalho de madeira para receber os dançarinos que irão percutir com os sapatos.



O que se deu a partir dos anos 1980 e continuamente, foi a progressiva introdução de instrumentos que não eram comuns ao universo esperado do flamenco, mas que resultaram em natural aceitação por grande parte do público consumidor e produtor de flamenco. Instrumentos como o violino, o baixo elétrico e flauta, que são mais habituais ao universo camerístico, vieram a somar em sonoridade e peculiaridade, trazendo uma nova possibilidade de vocabulário musical

além da esperada e tradicional guitarra. Por exemplo, a partir da década de 1980, com as excursões do guitarrista PACO DE LUCIA e seu sexteto em território americano e seu contato com Caitro Soto, o cajón peruano foi incorporado na tradição flamenca, se tornando parte da tradição de forma bem natural.

As escalas musicais mais utilizadas são os modos Jônio e Frígio. Esta última facilmente identificável pelo intervalo de segunda menor, que é uma das marcas da sonoridade flamenca.

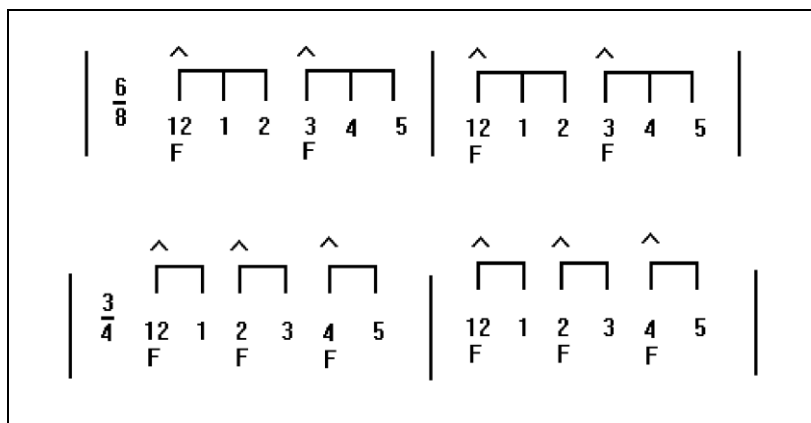
As categorias de flamenco se subdividem em estruturas musicais chamadas *palos*. Cada *palo* possui uma estrutura baseada na cadência e no *compás*. Tal estrutura possui vários elementos, entre eles a *copla*, que é o par de versos, sua configuração de escrita, e a *falseta*, que é uma introdução. Não existem regras fixas para a organização desses elementos, mas é possível perceber uma certa constância em sua organização.

As formas rítmicas flamencas podem ser divididas em duas famílias: aquelas expressas em compassos com fórmulas de compasso com múltiplos de dois tempos por compasso (as famílias de compassos 2/4 e 4/4) e aquelas com múltiplos de três tempos por compasso (as famílias de compassos 3/4 e 6/8).As

estruturas métricas $3/4$ e $6/8$ são fundamentais para as formas mais importantes do Flamenco, visto que grande parte de seu interesse rítmico deriva da polirritmia; a partir do $6/8$ executado contra uma métrica $3/4$, e/ou executando as frases em sequência.

As *sevilhanas* são uma música e dança típicas da Andaluzia, especialmente em Sevilha, Huelva, Córdoba e Cádiz, no

sul da Espanha, dançadas em pares e de caráter festivo. Não são um estilo de flamenco propriamente dito, porque sua dança é coreografada e suas letras foram simplificadas para acompanhar a dança, embora reúnam vários elementos estéticos do flamenco. Hoje, é considerada uma das canções e danças populares mais reconhecidas na Espanha, cantadas e dançadas nas diferentes feiras que se celebram na província de Sevilha.

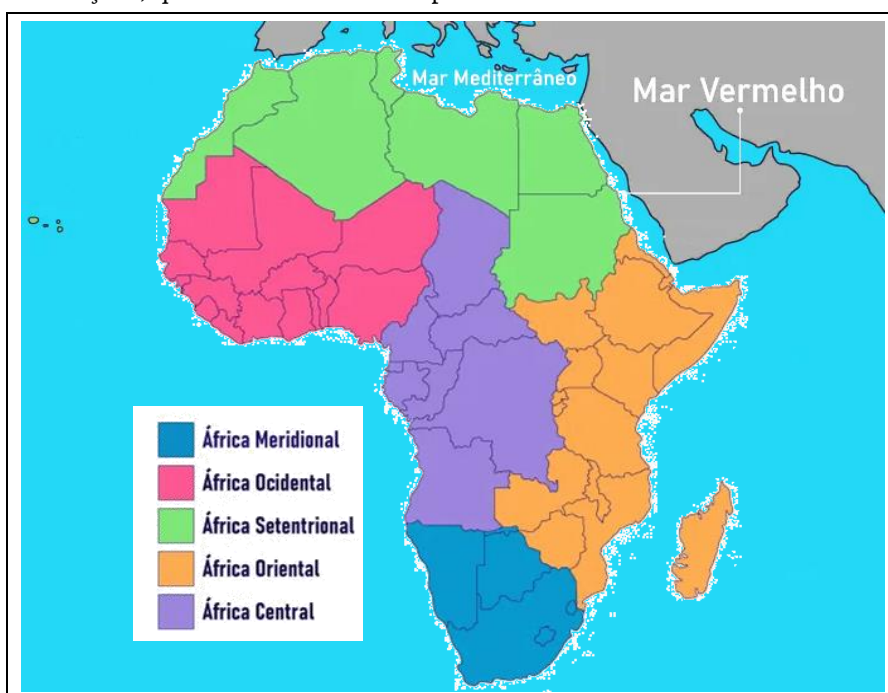


Culturas musicais: ÁFRICA

A palavra "África" é frequentemente associada ao termo grego "*Aphriké*", que os gregos usavam para se referir à região ao redor da cidade de Cartago, no norte da África (na região atual da Tunísia). Há teorias que sugerem que "*Aphriké*" poderia ter a ver com a falta de frio ou com o clima ensolarado da região.

O continente africano possui duas regionalizações, que foram realizadas a partir de diferentes critérios.

A primeira delas consiste na divisão entre África do Norte (que recebe outras denominações, como África Islâmica, África Mediterrânea e África Setentrional) e África Subsaariana. Banhada pelo Mar Mediterrâneo ao norte e limitada pelo Deserto do Saara ao sul, a primeira delas se aproxima do Oriente Médio no que diz respeito às características da sua população (étnicas e culturais) e econômicas. A África Subsaariana consiste na maior parcela do continente, reunindo 47 países. É uma região marcada, de um lado, pela diversidade cultural e religiosa e, por outro, pela condição de pobreza e



profundos problemas socioeconômicos. A classificação da África Subsaariana, entre África Ocidental, África Central, África Oriental e África Meridional, segue critérios históricos e etnológicos, de famílias linguísticas, etc.

O continente africano possui mais de duas mil línguas faladas, das quais mil tem origem na África, como quimbundo e iorubá. A imensa diversidade cultural africana é, em parte, explicada pela preservação, até tempos recentes, de uma organização social tribal. A tribo é uma das mais antigas e elementares formas de organização social, sendo caracterizada pela presença de um território comunitário e pela unidade da língua e das tradições. Dessa maneira, cada tribo é um verdadeiro universo cultural, com suas particularidades bem definidas, que se mantêm enquanto não são expostas a culturas externas.

A música tradicional da África, dada a vastidão do continente, é historicamente antiga, rica e diversificada, com diferentes regiões e nações da África tendo muitas tradições musicais distintas.

A música africana consiste em padrões rítmicos complexos, geralmente envolvendo um ritmo tocado contra o outro para criar polirritmia. A polirritmia mais comum toca três batidas em cima de duas, como uma trinca tocada

contra notas retas. Além da natureza rítmica da música, a música africana difere da música ocidental, na medida em que as várias partes da música não combinam necessariamente de forma harmoniosa.

Os músicos africanos, ao contrário dos músicos ocidentais, não procuram combinar sons diferentes como é próprio da música ocidental. Em vez disso, seu objetivo é expressar a vida, em todos os seus aspectos, por meio do som. Cada instrumento ou parte pode representar um aspecto particular da vida ou um caráter diferente; a linha de passagem de cada instrumento / peça é mais importante do que como os diferentes instrumentos e sons se encaixam.

A harmonização da melodia é realizada cantando em terças, quartas ou quintas paralelas. Outra forma distintiva da música africana é a sua natureza de chamada-e-resposta (na tradição ocidental, música responsorial): uma voz ou instrumental toca uma pequena frase melódica, e essa frase é ecoada por outra voz ou instrumento. A natureza de chamada-e-resposta se estende ao ritmo, onde um tambor vai tocar um padrão rítmico, ecoado por outro tambor tocando o mesmo padrão.

Muitas línguas faladas na África (como o iorubá e o bantu) são línguas tonais, cujas alturas na entonação têm um significado linguístico definido, o que leva a uma conexão próxima entre música e linguagem em algumas culturas locais. Essas comunidades em particular também usam sons e movimentos vocais com suas músicas. No canto, o padrão tonal ou o texto impõe algumas restrições aos padrões melódicos. Por outro lado, na música instrumental, um falante nativo de uma língua pode frequentemente perceber um texto ou textos na música. Esse efeito também forma a base das “línguas de tambor” (“tambores falantes”).

A música africana também é altamente improvisada. O padrão rítmico central é tipicamente tocado, com os bateristas improvisando novos padrões sobre os padrões originais estáticos.

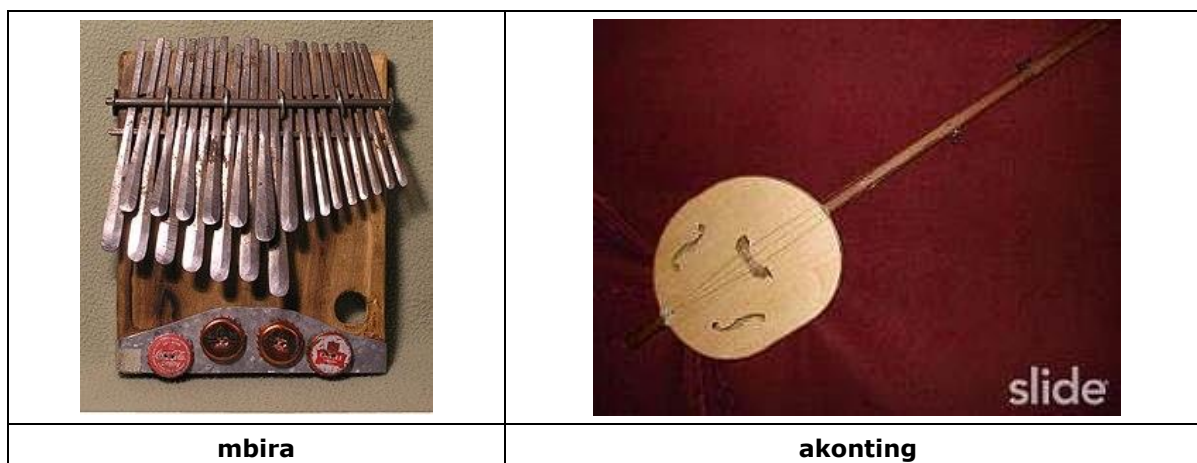
Os instrumentos de percussão utilizados na música tradicional africana incluem o djembê na África Ocidental, tambores de água na África Central e Ocidental, tambores ngoma na África Central e Meridional, e incluem muitos outros tipos de tambores, chocalhos, sinos e bastões de madeira, e outros, incluindo vários que se estabeleceram em outros lugares de forte influência cultural africana como o Brasil, tais como o agogô, o afoxé, etc. ; além de muitas flautas e instrumentos de corda e sopro.



A execução de polirritmos é uma das características mais universais da música subsaariana, em contraste com a polifonia da música ocidental. Vários instrumentos com *design* exclusivo evoluíram ao longo do tempo para facilitar

a execução de ritmos contrastantes simultâneos. Instrumentos como o mbira (ocidentalizado com o nome de kalimba) organizam as notas não na ordem linear única usual do grave ao agudo, mas em duas matrizes de classificação separadas, o que permite maior facilidade na execução de ritmos cruzados .

Afora os instrumentos de percussão, que são os mais importantes da música africana, instrumentos de cordas também se mostram bastante variados no continente. Harpas aparecem em abundância e em grande variedade de tipos, e é digno de nota o akonting, instrumento associado aos *griots*, figuras tribais africanas similares a uma fusão entre pajé e menestrel medieval -- e que deu origem no s Estados Unidos ao banjo..



A música na África é muito importante quando se trata de religião. Música e canções são usadas em rituais e cerimônias religiosas, para passar histórias de geração em geração, bem como para cantar e dançar. Instrumentos africanos podem ter fins bastante específicos; por exemplo, há instrumentos que só podem ser tocados em determinados rituais, outros que só podem ser tocados na presença de certas figuras e alguns que não podem sequer ser vistos por mulheres ou não-iniciados.

A música popular africana, como a música tradicional africana, é vasta e variada. A maioria dos gêneros contemporâneos de música popular africana se baseia na polinização cruzada com a música popular ocidental. O termo afropop (também grafado afro-pop ou afro pop) é usado às vezes para se referir à música pop africana contemporânea. O termo não se refere a um estilo ou som específico, mas é usado como um termo geral para a música popular africana. Alguns nomes da música popular africana alcançaram relevo e influência internacionais, como FELA KUTI (Nigéria), MANU DIBANGO (Camarões), MIRIAM MAKEBA (África do Sul), e o grupo vocal LADYSMITH BLACK MAMBAZO (África do Sul).

Culturas musicais: AFRO-CARIBENHA

O **Caribe** (também chamado Antilhas ou Caraíbas) é uma região do continente americano formada pelo Mar do Caribe, suas ilhas e Estados insulares. "Caribe" e "caraíbas" originaram-se do termo taino *caribe* (audaz, valente). São uma referência às tribos de línguas caribes que habitavam (e, em alguns casos, ainda habitam) as Pequenas Antilhas, as Guianas e parte do litoral da América Central.



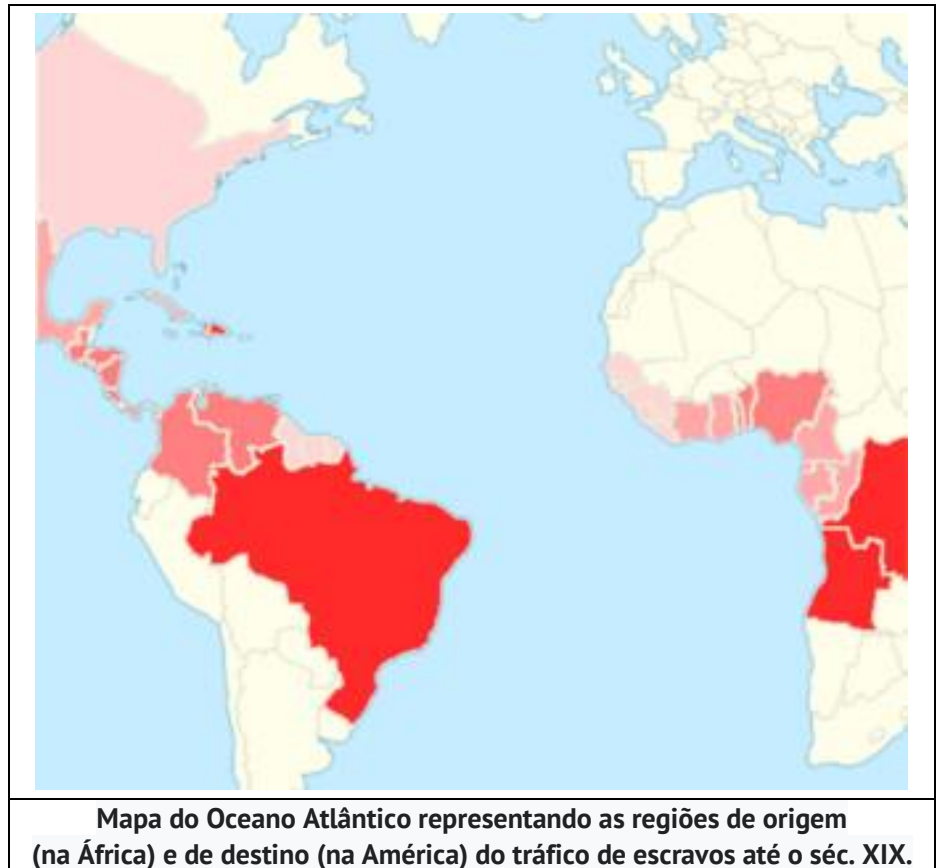
CRISTÓVÃO COLOMBO foi o primeiro explorador europeu a viajar para a América, mas em breve, navios portugueses e espanhóis começaram a reclamar territórios na América Central e América do Sul. Estas colônias possuíam jazidas de ouro, e outras potências europeias, nomeadamente Inglaterra, Países Baixos e França, esperavam estabelecer as suas próprias colônias rentáveis. Rivalidades coloniais fizeram do Caribe um lugar para guerras européias ao longo dos séculos.

A origem da música afro-caribenha remonta ao século XV e à chegada de africanos ao Caribe por meio do comércio transatlântico de escravos. Durante a era da escravidão, aldeias africanas rivais obtiveram cativos que eram vendidos para o comércio de escravos. A colaboração de estados africanos com comerciantes de escravos europeus estimulou o comércio de escravos, eliminando a necessidade de sequestro ou esforço dos traficantes de escravos europeus.

Havia muitas culturas e tradições africanas diferentes presentes entre a população escrava do Caribe. Culturas neoafricanas começaram a se formar entre escravos de diferentes partes da África, combinando elementos de uma variedade de culturas africanas. A música foi um fator importante na recriação da comunidade entre escravos, levando à criação da música afro-caribenha.

Música afro-caribenha é um termo amplo para estilos musicais originários do Caribe da diáspora africana. Esses tipos de música geralmente têm influência da África Ocidental /Centro-Africana devido à presença e história de povos africanos e seus descendentes que vivem no Caribe, como resultado do comércio transatlântico de escravos.

Caracteristicamente, a música afro-caribenha incorpora componentes, instrumentos e influências de uma variedade de culturas africanas, bem como de culturas indígenas e europeias. As influências africanas dominantes incluem as dos povos Bantu, Kongo, Fon e Yoruba.



A música afro-caribenha compartilha muitas semelhanças com a música tradicional de estilo europeu, usando muitos instrumentos, harmonias e melodias europeias na música do gênero. A influência indígena latino-americana pode ser vista através do uso de instrumentos de percussão e certas técnicas vocais.

Embora as raízes da música afro-caribenha remontem ao século XV, a música afro-caribenha ganhou popularidade global ao longo do século XX. À medida que a música afro-caribenha ganhou popularidade, muitos subgêneros começaram a surgir. A música afro-caribenha tem muitas características musicais comuns entre si, incluindo o uso de polirritmos, invocações de chamada e resposta e uma variedade de instrumentos:

Os **tambores** são um elemento importante da música, cultura e religião afro-caribenha, usados em muitos rituais e cerimônias, como a cerimônia vodun haitiana. Durante a era da escravidão, essa forte ligação dos tambores com a cultura, religião e solidariedade foi reconhecida pelos opressores brancos e a percussão foi posteriormente proibida em uma tentativa de conter rebeliões potenciais. Congas, bongôs, bombos e batás são os tambores mais comumente ouvidos na música afro-caribenha, no entanto, muitas outras variações de tambores também são usadas, incluindo a tumba francesa, o palo, o yuka e os tambores makuta.

As **congas** (ou atabaques) e os **bongôs** se originaram em Cuba entre os escravos africanos e são instrumentos-chave do gênero musical afro-caribenho. Esses tambores lembram outros tambores de estilo africano que os inspiraram, como os tambores batá, yuka e makuta.

Claves (também chamadas de palitos) consistem em duas peças curtas e redondas de madeira que são batidas juntas para produzir som. **Maracas** são chocalhos portáteis que consistem em um recipiente oco (como uma cabaça ou cascos de tartaruga), cheio de pequenos itens (como sementes, nozes ou conchas), presos a uma alça.



congas



Claves

A cabaça (também chamada de **afoxê**) consiste em bolas de aço que são enroladas em torno de uma base oca. As bolas são então percutidas manualmente para produzir um som de chocalho. O **güiro** (também chamado de **reco-reco**) é uma forma de instrumento raspador, consistindo no corpo do instrumento - um pedaço de madeira cilíndrico e oco com vários entalhes em um lado - e um instrumento de raspagem, como uma vara ou pedaço de madeira.



maracas



afoxê

O **agogô** (também chamado ga ou gongue) é uma variedade de sino usada na música afro-caribenha, podendo incluir sinos simples, duplos ou de múltiplas cabeças que são presos a uma alça de metal. Os sinos consistem em um item oco e cônico que tilinta quando percutido.



güiro

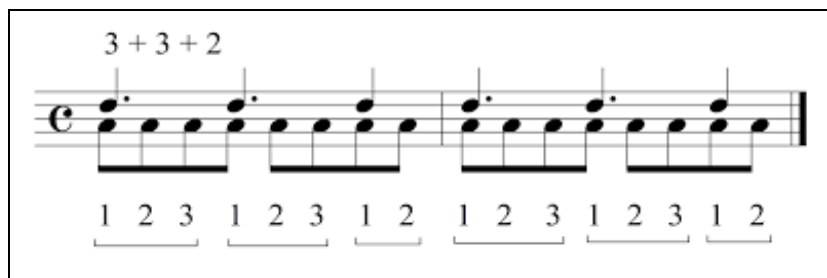


agogô

O **cinquillo** é um padrão rítmico trazido para o Caribe por escravos de origem bantu. Ao chegar ao Caribe, a batida do cinquillo foi transformada e refinada, em países como Haiti e Cuba, para se adequar ao gênero musical afro-caribenho em evolução.



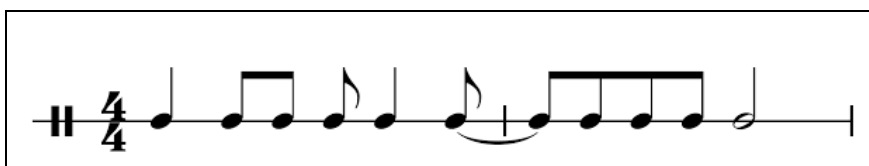
A **habanera** é a versão espanhola e hispano-americana da *contradanza*, um estilo de música e dança popular internacionalmente no século XVIII, adotado na corte francesa. A *contradanza* foi trazida para a América e lá assumiu formas folclóricas que ainda existem na Bolívia, México, Venezuela, Colômbia, Peru, Panamá e Equador.



Em Cuba, durante o século XIX, a habanera tornou-se um gênero importante, progenitora do bolero (no séc. XIX), do **mambo** (década de 1930) e do cha-cha-cha (década de 1950), entre outros.



A **salsa** é uma versão modernizada de outro gênero musical afro-cubano, o *Son cubano*, entre outros; embora a salsa esteja profundamente enraizada nos gêneros musicais afro-caribenhos, ela se originou e se desenvolveu na cidade de Nova York na década de 1960.

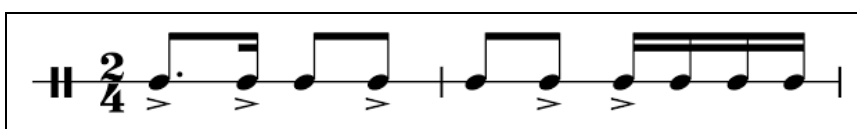


O **ska** é um gênero de fusão de mento combinado com *rhythm and blues* norte-americano que começou na Jamaica na década de 1950. A ênfase rítmica é colocada no segundo e quarto tempos da assinatura de tempo 4/4. O **reggae** é uma variação do ska que surgiu na década de 1960 na Jamaica. As letras da música reggae estão intimamente alinhadas com a religião rastafári e focam em temas de política e espiritualidade.

O **calipso** se originou em Trinidad e Tobago. A música Calipso é tocada em compasso 4/4 e utiliza ritmos sincopados. O uso de tambores, percussão e invocações de chamada e resposta são exemplos da influência africana na música Calipso.



O **merengue** é um subgênero musical afro-caribenho que se originou na República Dominicana, incorporando muitos elementos africanos, como o uso de invocações de chamada e resposta, tambores e güiros.



A **guajira** é um gênero de canção cubana de letras bucólicas e campestres. Sua música apresenta uma mistura de ritmos 6/8 e 3/4. O nome pode ser coloquialmente traduzido como “caipira” no Brasil.



Culturas musicais: E.U.A.

Os **Estados Unidos da América** do Norte (**EUA**; ing. *United States of America -- USA*) é uma nação multicultural, lar de uma grande variedade de grupos étnicos, tradições e valores. A sua cultura é exercida em comum pela maior parte dos seus cidadãos é a cultura ocidental em grande parte derivada das tradições da colonização inglesa (sécs. XVII e XVIII) e de outros imigrantes europeus, com influências de muitas outras fontes, tais como as tradições trazidas pelos escravos da África. A imigração mais recente da Ásia e especialmente da América Latina adicionou uma mistura cultural que tem sido descrita tanto como homogeneizada quanto heterogênea, já que os imigrantes e seus descendentes mantêm especificidades culturais.

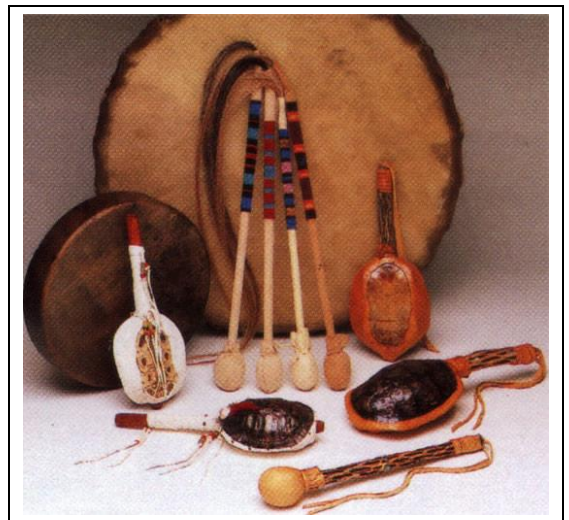
Apesar da cultura dominante de que os Estados Unidos sejam uma sociedade sem estratificação rígida em classes, estudiosos indicam diferenças significativas entre as classes sociais do país, que afetam a socialização, linguagem e valores. Embora o "sonho americano", ou a percepção de que os americanos gozam de uma elevada mobilidade social, desempenhe um papel fundamental na atração de imigrantes, alguns analistas acreditam que os Estados Unidos têm menos mobilidade social que a Europa Ocidental e o Canadá. A situação econômica e social distingue a produção e o consumo da música norte-americana, com as classes mais altas patrocinando a música erudita ou formas mais tradicionais, e a música rural e étnica geralmente ligada aos mais pobres; no entanto, essa divisão não é absoluta, sendo mais aparente do que real.

Em toda a parte posterior da história norte-americana, e em tempos modernos, a relação entre a música norte-americana e europeia tem sido um tema discutido ; alguns têm chamado a atenção para a adoção de técnicas e estilos mais puramente europeus, que por vezes são percebidos como mais elegantes e refinados, enquanto outros têm indicado um sentimento de nacionalismo musical que celebra distintamente os estilos norte-americanos.

ORIGENS

Os **indígenas nativos** norte-americanos formaram a primeira música folclórica dos EUA, usando uma larga variedade de estilos e técnicas. Algumas semelhanças são próximas do universal dentro da música americana nativa tradicional, entretanto, especialmente a falta de harmonia e polifonia, o uso de esclas pentatônicos, e o uso de vocais e figuras melódicas descendentes. Instrumentações tradicionais usam a flauta e muitos tipos de instrumento de percussão, como tambores e chocalhos.

Os ancestrais da população **afro-americana** foram trazidos aos Estados Unidos como escravos, trabalhando primariamente nas plantações do sul. Eles foram de centenas de tribos através do oeste da África (de regiões que correspondem atualmente a países como Nigéria, Gambia, Benim, etc.), e trouxeram certos traços da



música do oeste africano incluindo vocais chamada e resposta e música rítmica complexa, como também a pulsações sincopadas e acentos variáveis.

A música da África foca em canto e dança rítmicos trazidos para o Novo Mundo, e aonde se tornou parte de uma cultura distinta que ajudou os assim chamados afro-americanos a “reter a continuidade com seu passado através da música”.

O período seguinte ao **Guerra Civil** norte-americana, também chamada de **Guerra de Secessão**, entre estados do Norte e do Sul do país (1860-1865), viu um florescimento geral da cultura americana, literatura e música. Durante a Guerra Civil, quando soldados através do país se uniram, os ramos multifaces da música norte-americana começaram a se fortalecer uns aos outros, um processo que foi ajudado pela crescente indústria de estrada de ferro e outros desenvolvimentos tecnológicos que tornaram mais fácil a viagem e a comunicação. A guerra foi um ímpeto para a criação de músicas norte-americanas distintas que se tornaram e permaneceram amplamente populares.



SPIRITUALS

No século XIX, um grande avivamento de fervor religioso protestante evangélico (às vezes denominado historicamente como **Great Awakening**) contagiou as pessoas através do país, especialmente no sul. Hinos protestantes escritos na maior parte por pregadores da Nova Inglaterra (norte do país) se tornou parte dos encontros campestres mantidos entre cristãos devotos através do sul. Quando negros começaram a cantar versões adaptadas destes hinos, foram chamados de **spirituals** negros. Foi desta raiz de *spirituals*, músicas de trabalho e cantos de campo, que o blues, jazz e o gospel se desenvolveram.

O *spiritual* dos assim denominados afro-americanos começou a surgir durante os anos da escravidão, que podem ir até bem antes da Revolução americana, de 1776, mas foi só por volta de 1860 que a música começou a ser publicada.

A música tem o nome de *spiritual* por ser quase uma canção de inspiração espiritual do escravo negro. Embora às vezes o *spiritual* seja alegre e num andamento mais allegro com o chamado *Shout* (em português, “grito”), para a dança entre eles, grande parte dos *spirituals* tem um tom manso, num andamento “largo” e meditativo, que poderia

ser cantado sentado e a capella. Mas, a ideia do *spiritual* vem de uma raiz bíblica, das canções espirituais que podemos encontrar na leitura desta, com a menção de “Canções espirituais”.

Em muitas interpretações o cantor entoa os versos meigamente, e quando inicia o refrão entoa uma postura e dicção mais arrastada e agressiva, com mais altura no timbre e num ataque com mais velocidade. A melodia é bem diatônica e não tende a modular, ou apenas modula a um tom acima, para colorir um verso final com mais ânimo, por exemplo, mas modulações não aparecem, em geral, nas partituras originais – são apenas detalhes de arranjos mais modernos.



CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA NEGRA NORTE-AMERICANA

(para mais detalhes, cf. Apostila “Blues: história e forma”, <https://marcelomelloweb.net/mdblueshistoriaforma.htm>).

Na maior parte das culturas musicais, dos mais diferentes povos, a **relação de oitavas**, ou seja, do dobro de frequência sonora para notas do mesmo nome) é a base da ordenação de um sistema musical, de uma teoria musical.

Há indícios que as escalas pentatônicas africanas dividem a oitava em **cinco** intervalos iguais, com afinação diferente da tradição européia, num ramo de estudo da musicologia chamado de **pentatonismo**; a adaptação desta afinação africana (divisão de uma oitava em cinco partes iguais) à afinação européia tradicional (tom/semitom) deu origem, nas várias manifestações da música negra norteamericana, às **blue notes**, notas permutáveis entre si dentro da escala e da música.

Tabela 1: Escala cromática européia (e graus da escala maior):

SOL	sol#	LA	la#	SI	DO	do#	RE	re#	MI	fa	FA#	SOL
I		II		III	IV		V		VI		VII	I

Tabela 2: Escala pentatônica africana:

1	2	3	4	5	(1)
---	---	---	---	---	-----

Tabela 3: *Blue notes*:

SOL		(la)	SI _b	SI	DO	DO#	RE		(mi)	FA	FA#	SOL
I		(II)	_b III	III	IV		V		(VI)	_b VII	VII	I

Na adaptação dos ritmos ancestrais africanos para os gêneros musicais urbanos da cultura negra norte-americana, a divisão da pulsação rítmica em proporções de dobro e metade pode ser relativizada, gerando sensações rítmicas em que as pulsações são divididas em tempos **desiguais**, como um ritmo “de pé quebrado” com a primeira divisão da pulsação um pouco mais longa que a segunda. No blues, essa “levada rítmica” costuma ser chamada de **shuffle**; no jazz, o termo mais associado é **swing**.

Termos como estes e outros similares, então, indicarão um tipo de ritmo que pode ser genericamente transcrito em partitura como um compasso **composto**, onde na divisão equivalente a tercinas a primeira e a segunda durações estarão prolongadas com ligaduras de valor.



Exemplo de ritmo *shuffle*, em compasso composto: a notação das duas primeiras pulsações compostas exibem o prolongamento da nota da primeira divisão até a segunda (com ligaduras de valor); a terceira e quarta pulsações mostram o mesmo ritmo, transcrito usando outras figuras de tempo.

Assim, ritmos em *shuffle* ou *swing* podem ser “aproximadamente” transcritos em compasso composto. Entretanto, as tradições das práticas musicais nestes gêneros vão além da precisão matemática das divisões da notação musical tradicional, professando uma batida rítmica “amolecida” ou “suavizada” em que as relações entre a divisão longa e a divisão curta não correspondem exatamente a uma divisão exata em tercinas iguais. Sentir e manter um ritmo assim, é alcançado apenas com uma sensibilidade desenvolvida com uma longa prática em cada gênero musical envolvido; essa sensibilidade de divisão rítmica não-linear, por sua vez, pode ser chamada de *groove*.

Porém, até por poderem ser considerados mais como formas diferentes de divisão, ao invés de serem adaptados a compassos compostos os ritmos em *shuffle* pode ser transcritos como compassos simples comuns, em que a execução em ritmo *shuffle* pode ser subentendida (por exemplo deduzida do nome da composição, ou de sua qualificação de gênero musical), ou mesmo definida por sinais específicos, geralmente indicados no início da partitura, e que simbolizam a relação entre o ritmo simples transcrito e o ritmo composto da execução.



OUTROS

Baladas folclóricas ou canções de influência afro-americana podem ser registradas em outras manifestações sociais e culturais comuns na 2ª metade do séc. XIX, como *medicin shows* – apresentações mambembes associadas a vendas itinerantes de “elixires miraculosos” preparados comumente a partir de venenos de cobra –, *blckface shows* – apresentação de vaudeville (teatro de variedades) do séc. XIX (a partir de 1830), com um retrato cênico e musical dos afro-americanos, amplamente preconceituoso (mostrados como ignorantes, preguiçosos, supersticiosos, alegres e musicais) –, *songsters* – músicos errantes na zona rural do sul, com repertório folclórico ancestral -- e *worksongs*



(cantos de trabalho), associados primariamente com o trabalho escravo negro nas *plantations* de algodão e depois adaptado a várias outras situações diferentes.

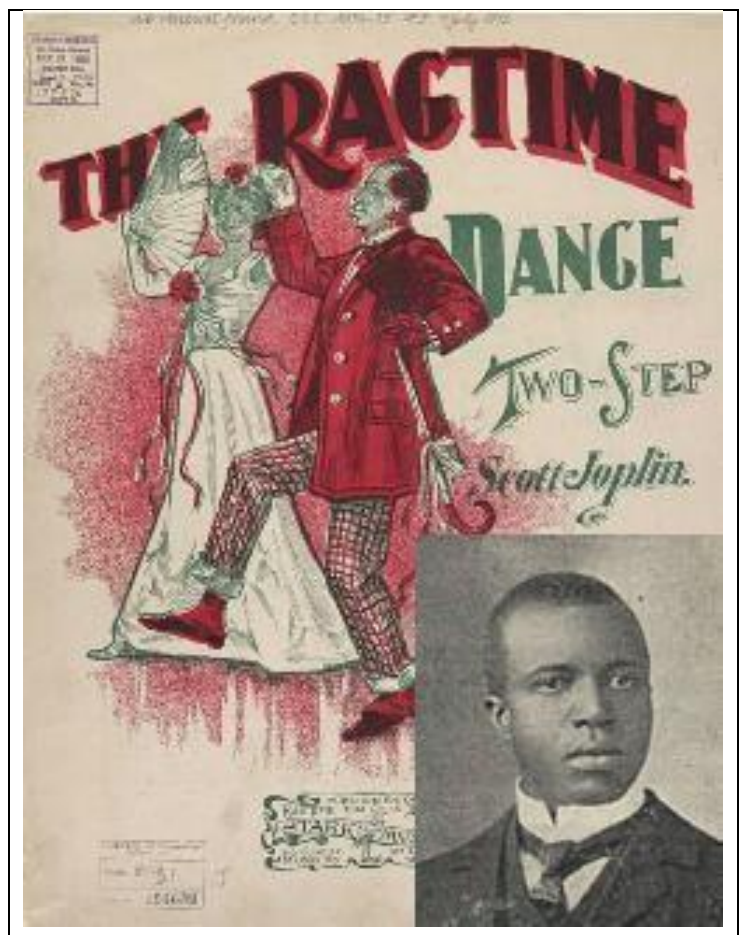
As melodias anglo-célticas, as danças e as baladas européias foram os mais antigos predecessores do **country** moderno, conhecida como música **hillbilly** ou **bluegrass**. A música **country** é primariamente uma fusão do blues afro-americano e do spiritual. Os instrumentos mais antigos do **country** giram em torno do derivado europeu do **violino** e o derivado da África **banjo**, com o violão adicionado depois. Instrumentos de corda com o ukulele e a **steel guitar** se tornaram comuns devido à popularidade dos grupos de música havaiana no início do século XX.



Tin Pan Alley era a coleção de editoras musicais e compositores nova iorquinos que dominaram e formataram a música popular dos Estados Unidos no fim do século XIX e início do século XX. Originalmente, o nome se referia a um lugar específico: West 28th Street entre a Quinta e a Sexta Avenida no Flower District de Manhattan, Nova Iorque.

O início da Tin Pan Alley, geralmente, é datado de cerca de 1885, quando diversas editoras musicais estabeleceram-se no mesmo distrito de Manhattan. Alguns gêneros musicais específicos associados com a Tin Pan Alley foram o **ragtime** e o **boogie-woogie**, ambos derivados de adaptações da música afro-americana a padrões e formas musicais de origem européia.

Alguns situam o início da sua decadência na Grande Depressão na década de 1930 quando o fonógrafo, o rádio e o cinema substituíram a partitura como a força motriz da música popular norte-americana, enquanto outros consideram que o Tin Pan Alley continuou até a década de 1950.



Apêndice 1: O fetichismo na música e a regressão da audição [Excertos]

Theodor Adorno
(filósofo alemão do séc. XX)

do original alemão: “Ueber Fetischcharakter Fetischchrakter in der Musik und die Regression des Hoerens”, em *Dissorumzen*, Goettingen, 1963, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 9-45.

http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Adorno-fetichismo_na_musica-1.pdf

(01) As QUEIXAS acerca da decadência do gosto musical são, na prática, tão antigas quanto esta experiência ambivalente que o gênero humano fez no limiar da época histórica, a saber: a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa da flauta encantadora de Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu, em torno da qual se congregam saciadas as diversas formas do instinto humano. Toda vez que a paz musical se apresenta perturbada por excitações bacânticas, pode-se falar da decadência do gosto.

Entretanto, se desde o tempo da noética grega a função disciplinadora da música foi considerada um bem supremo e como tal se manteve,

(02) Em nossos dias, certamente mais do que em qualquer outra época histórica, todos tendem a obedecer cegamente à moda musical, como aliás acontece igualmente em outros setores.

Contudo, assim como não se pode qualificar de dionisíaca a consciência musical contemporânea das massas, da mesma forma pouco têm a ver com o gosto artístico em geral as mais recentes modificações desta consciência musical. O próprio conceito de gosto está ultrapassado. A arte responsável orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso. De resto, já não há campo para escolha; nem sequer se coloca mais o problema, e ninguém exige que os cânones da convenção sejam subjetivamente justificados; a existência do próprio indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto, no polo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente.

(03) Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furta-los à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na

realidade, se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida.

As categorias da arte autônoma, procurada e cultivada em virtude do seu próprio valor intrínseco, já não têm valor para a apreciação musical de hoje. Isto ocorre, em grande escala, também com as categorias da música séria, que, para descartar com maior facilidade, se costuma designar com o qualificativo de “clássica”. Se se objeta que a música ligeira e toda a música destinada ao consumo nunca foram experimentadas e apreciadas segundo as mencionadas categorias, não há como negar a verdade desta objeção. Contudo, esta espécie de música é afetada pela mudança, e isto precisamente em virtude da seguinte razão: proporciona, sim, entretenimento, atrativo e prazer, porém, apenas para ao mesmo tempo recusar os valores que concede. Aldous Huxley levantou em um de seus ensaios a seguinte pergunta: quem ainda se diverte realmente hoje num lugar de diversão? Com o mesmo direito poder-se-ia perguntar: para quem a música de entretenimento serve ainda como entretenimento?

(04) Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. [...] A música de entretenimento serve ainda — e apenas — como fundo. Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir.

Um especialista americano em propaganda radiofônica — que utiliza com predileção especial a música — manifestou ceticismo com respeito ao valor de tais anúncios, alegando que os ouvintes aprenderam a não dar atenção ao que ouvem, mesmo durante o próprio ato da audição. Tal observação é contestável quanto ao valor publicitário da música. Mas é essencialmente verdadeira quando se trata da compreensão da própria música. [...].

(05) A nova etapa da consciência musical das massas se define pela negação e rejeição do prazer no próprio prazer. Assemelha-se tal fenômeno aos comportamentos que as pessoas soem manter em face do esporte ou da propaganda. A expressão “prazer artístico” ou “gosto artístico” assumiram um significado curioso e cômico.

A música de Schoenberg, tão diferente das canções de sucesso, apresenta em todo caso uma analogia com elas: não é degustada, não pode ser desfrutada.

(06) Quem ainda se deliciasse com os belos trechos de um quarteto de Schubert ou com um provocantemente sadio “concerto grosso” de Haendel seria catalogado como um defensor suspeito da cultura, bem abaixo dos colecionadores de borboletas. O que o cataloga nesta categoria de amadores não é o “novo”.

O fascínio da canção da moda, do que é melodioso, e de todas as variantes da banalidade, exerce a sua influência desde o período inicial da burguesia. Em outros tempos este fascínio atacou o privilégio cultural das camadas sociais dominantes. Hoje, contudo, quando este poder da banalidade se estendeu a toda a sociedade, sua função se modificou. A modificação de função atinge todos os tipos de música. Não somente a ligeira — reino em que o poder da banalidade se faria notar comodamente como simplesmente “gradual”, com respeito aos meios mecânicos de difusão. A unidade e harmonia das esferas musicais separadas deve ser repensada e recomposta. A sua separação estática, tal como a defendem e promovem ocasionalmente alguns conservadores da cultura antiquada, é ilusória —

Chegou-se a atribuir ao totalitarismo do rádio a tarefa de, por um lado, propiciar entretenimento e distração aos ouvintes, e por outro, a de incentivar e promover os chamados valores culturais, como se ainda pudesse haver bom entretenimento e como se os bens da cultura não se transformassem em algo de mau, precisamente em virtude do modo de cultivá-los.

Assim como a música séria, desde Mozart, tem a sua história na fuga da banalidade e como aspecto negativo reflete os traços da música ligeira, da mesma forma presta ela hoje em dia testemunho, nos seus representantes mais credenciados, de sombrias experiências, que se prefiguram, carregadas de pressentimentos, na despreocupada simplicidade da música ligeira.

(07) Inversamente seria igualmente cômodo ocultar a separação e a ruptura entre as duas esferas e supor uma continuidade, que permitiria à formação progressiva passar sem perigo das canções de sucesso aos genuínos valores da cultura. A barbárie cínica de forma alguma é preferível à fraude cultural. O que alcança, quanto à desilusão do superior, é por ela compensado através das ideologias de originalidade e vinculação com o natural, mediante as quais transfigura o mundo musical inferior: um submundo que já não ajuda, por exemplo, na contradição dos excluídos da cultura, mas limita-se a se alimentar com o que lhe é dado de cima.

A ilusória convicção da superioridade da música ligeira em relação à séria tem como fundamento precisamente essa passividade das massas, que colocam o consumo da música ligeira em oposição às necessidades objetivas daqueles que a consomem.

É habitual alegar, a este propósito, que as pessoas na realidade apreciam a música ligeira, e só tomam conhecimento da música séria por motivos de prestígio social, ao passo que o conhecimento de um único texto de canção de sucesso é suficiente para revelar que função pode desempenhar o que é lealmente aceito e aprovado.

Em consequência, a unidade de ambas as esferas da música resulta de uma contradição não resolvida. Ambas não se relacionam entre si como se a inferior constituísse uma espécie de propedêutica popular para a superior, ou como se a superior pudesse haurir da inferior a sua perdida força coletiva. Não é possível, a partir da mera soma das duas metades seccionadas, formar o todo, mas em cada uma delas aparecem, ainda que em perspectiva, as modificações do todo, que só se move em constante contradição. Se a fuga da banalidade se tornasse definitiva, reduzir-se-ia a zero a possibilidade de venda e de consumo da produção séria, em consequência de suas demandas objetivas inerentes, e a padronização dos sucessos se efetua mais abaixo, de modo a não atingir de maneira alguma o sucesso de estilo antigo, admitindo somente a mera participação. Entre a incompreensibilidade e a inevitabilidade não existe meio-termo possível: a situação polarizou-se em extremos que na realidade acabam por tocar-se. Entre eles já não há espaço algum para o “indivíduo”, cujas exigências — onde ainda eventualmente existirem — são ilusórias, ou seja, forçadas a se amoldarem aos padrões gerais. A liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos. [...] O conceito de fetichismo musical não se pode deduzir por meios puramente psicológicos.

(08) O fato de que “valores” sejam consumidos e atraiam os afetos sobre si, sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor, constitui uma evidência da sua característica de mercadoria. Com efeito, a música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria: os últimos resíduos pré-capitalistas foram eliminados.

A música, com todos os atributos do etéreo e do sublime que lhes são outorgados com liberalidade, é utilizada sobretudo nos Estados Unidos, como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias que é preciso comprar para poder ouvir música. Se é verdade que a função propagandística é cuidadosamente ofuscada em se tratando de música séria, no âmbito da música ligeira tal função se impõe em toda parte. Todo o movimento do jazz, com a distribuição grátis das partituras às diversas orquestras, está orientado no sentido de a execução ser usada como instrumento de propaganda para a compra de discos e de reduções para piano.

Inúmeros são os textos de músicas de sucesso que enaltecem a própria canção, cujo título repetem constantemente em maiúsculas. O que transparece em tais letreiros monstruosos é o valor de troca, no qual o quantum do prazer possível desapareceu. Marx descreve o caráter fetichista da mercadoria como a veneração do que é autofabricado, o qual, por sua vez, na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor, ou seja, do “homem”.

(09) Escreve Marx: “O mistério da forma mercadoria consiste simplesmente no seguinte: ela devolve aos homens, como um espelho, os caracteres sociais do seu próprio trabalho como caracteres dos próprios produtos do trabalho, como propriedades naturais e sociais dessas coisas; em consequência, a forma mercadoria reflete também a relação social dos produtores com o trabalho global como uma relação social de objetos existente fora deles”.

(10) Este é o verdadeiro segredo do sucesso. É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou. O consumidor “fabricou” literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém, sem se reconhecer nele. “Fabricou” o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada.

E óbvio que no setor dos bens da cultura o valor de troca se impõe de maneira peculiar. Com efeito, tal setor se apresenta no mundo das mercadorias precisamente como excluído do poder da troca, como um setor de imediatidade em relação aos bens, e é exclusivamente a esta aparência que os bens da cultura devem o seu valor de troca. Ao mesmo tempo, contudo, fazem parte do mundo da mercadoria, são preparados para o mercado e são governados segundo os critérios deste mercado.

As obras que sucumbem ao fetichismo e se transformam em bens de cultura sofrem, mediante este processo, alterações constitutivas. Tornam-se depravadas. O consumo, destituído de relação, faz com que se corrompam. Isto, não somente no sentido de que as poucas que são sempre de novo tocadas ou cantadas se desgastam como a Madona da Capela Sistina, que comumente é colocada no quarto de dormir. O processo de coisificação atinge a sua própria estrutura interna.

(11) Tais obras transformam-se em um conglomerado de ideias, de “achados”, que são inculcados aos ouvintes através de ampliações e repetições contínuas, sem que a organização do conjunto possa exercer a mínima influência contrária.

O valor de recordação das partes dissociadas possui na própria grande música uma forma prévia ou antecipada nas técnicas de composição do romantismo tardio, sobretudo na wagneriana.

(12) Quanto mais coisificada for a música, tanto mais romântica soará aos ouvidos alienados.

E precisamente através disto que tal música se torna “propriedade”. Uma sinfonia de Beethoven, executada e ouvida, enquanto totalidade, espontaneamente, jamais poderia tornar-se propriedade de alguém. A pessoa que no metrô assobia triunfalmente o tema do último movimento da Primeira Sinfonia de Brahms, na realidade relaciona-se apenas com suas ruínas. Contudo, tanto quanto decadência do fetiche representa um perigo para o próprio fetiche, aproximando-o das músicas de sucesso, também produz uma tendência contrária, no intuito de conservar o seu caráter fetichista. Se a romantização do indivíduo se alimenta com o corpo da totalidade, o ameaçado vê-se recoberto de cobre, por galvanização.

A ampliação, que precisamente sublinha as partes coisificadas, assume o caráter de um ritual mágico, no qual são esconjurados, por quem reproduz, todos os mistérios da personalidade, intimidade, inspiração e espontaneidade, que desapareceram da própria obra.

Precisamente porque a obra dos momentos, em decadência, renuncia à sua espontaneidade, tais momentos lhe são injetados de fora, tão estereotipados quanto as ideias criadoras. A despeito de todo o falatório sobre a “nova objetividade”, a função essencial das representações ou execuções musicais conformistas não é mais a representação da obra “pura” mas a apresentação da obra depravada com um enorme aparato que procura, enfática e impotentemente, afastar dela a depravação.

(13) A consciência da grande massa dos ouvintes está em perfeita sintoma com a música fetichizada. Ouve-se a música conforme os preceitos estabelecidos pois, como é óbvio, não seria possível se houvesse resistência por parte do público, se os ouvintes ainda fossem capazes de romper, com suas exigências, as barreiras que delimitam o que o mercado lhes oferece.

Aliás, quem eventualmente tentasse “verificar” ou comprovar o caráter fetichista da música através de uma enquete sobre as relações dos ou- [88] vintes, por meio de entrevistas e questionários, poderia sofrer vexames imprevistos. Tanto na música como nas demais áreas, a tensão entre substância e fenômeno, entre essência e aparência agigantou-se em tal proporção que já é inteiramente impossível que a aparência chegue a ser um testemunho válido da essência[3].

As reações inconscientes do público, dos ouvintes, são ofuscadas com tal perfeição, a apreciação consciente dos ouvintes é teleguiada com tal exclusividade pelos critérios fetichistas dominantes, que toda e qualquer resposta concorda *a priori* com a superfície mais banal deste cultivo musical

atacado pela teoria cuja validade precisamente se quer “verificar”. Basta formular a um ouvinte a pergunta mais primitiva que existe com relação a uma obra de arte — agrada-lhe ou desagradá-lhe? — para constatar que entra eficazmente em jogo todo o mecanismo que, como se crê, poderia tornar-se manifesto ou ser eliminado pela redução a esta pergunta.

Se, porém, ainda se tentar substituir tais condições de averiguação, que levem em conta a dependência real do ouvinte em relação aos ditames da máquina dirigente da propaganda, constata-se que toda sofisticação do método de averiguação não só dificultará uma interpretação objetiva dos resultados, mas também aumentará as resistências dos ouvintes a serem testados, acabando por fazê-los insistirem ainda mais neste tipo de comportamento conformista, dentro do qual se consideram protegidos do perigo de aparecerem publicamente como são.

Não é possível estabelecer com clareza um nexos causais, por exemplo, entre as “repercussões” das músicas de sucesso e seus efeitos psicológicos sobre os ouvintes. Se realmente hoje em dia os ouvintes não pertencem mais a si mesmos, isto significa também que já não podem ser “influenciados”.

(14) Os polos opostos da produção e do consumo estão respectivamente subordinados entre si e não são reciprocamente dependentes de modo isolado. A sua própria mediação de maneira alguma se subtrai à conjectura teórica. Basta recordar quanto sofrimento é poupado àquele que não tem muitas ideias e quanto mais “de acordo com a realidade” se comporta quem aceita a realidade como verdadeira, e até que ponto dispõe do domínio sobre o mecanismo somente aquele que o aceita sem objeções, para que a correspondência entre a consciência dos ouvintes e a música fetichizada permaneça compreensível mesmo quando não é possível reduzir a consciência dos ouvintes a esta última.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. “O fetichismo na música e a regressão da audição” [Excertos] . Traduzido do original alemão: “Ueber Fetischcharakter Fetschchrakter in der Musik und die Regression des Hoerens”, em *Dissorumzen*, Goettingen, 1963, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 9-45. Documento da internet http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Adorno-fetichismo_na_musica-1.pdf .
- CAMPBELL, Patricia Shehan. “*Caribbean Beats and Blends*”. Smithsonian Folkways: documento da internet https://folkways-media.si.edu/docs/lesson_plans/FLP10008_caribbean_beats.pdf (acessado em 2025/fevereiro)
- KEYSER, Charles H. Jr. *Introduction To Flamenco: Rhythmic Foundation and Accompaniment* (1993). Documento da internet <http://users.aol.com/BuleriaChk/private/flamenco.html> (acessado em 2025/fevereiro).
- LACHMANN, Robert. *Musica de Oriente*. Barcelona: Labor, 1931.
- MELLO, Marcelo. *Apostila “Blues: história e forma”*. Documento online: <https://marcelomelloweb.net/mmblueshistoriaforma.htm> (acessado em 2025/fevereiro) .
- MELLO, Marcelo. *Apostila de introdução à música brasileira*. Documento online: https://marcelomelloweb.net/mmmusicabrasileira_apostila.htm (acessado em 2025/fevereiro)
- MELLO, Marcelo. *Apostila de percepção musical*. Documento online: https://marcelomelloweb.net/mmpercepcao_apostila.htm (acessado em 2025/fevereiro).
- MELLO, Marcelo. *Palestra: “Cultura negra e a música norte-americana do séc. XIX”*. Ourinhos / SP : Escola de Teatro CIDADE ENCENA, 2011. Documento online: https://marcelomelloweb.net/mmculturanegramusicanorteamericanasxix_slides.htm (acessado em 2025/fevereiro).
- NAS, Paul. *West African percussions*. Documento da internet: <https://djembefoley.ca/wp-content/uploads/2012/03/african-rhythms.pdf> (acessado em 2025/fevereiro)
- PELISSARI, Raphael. “*A arte musical cigana*”. Revista *The Bard*, set/out 2022; <https://revistathebard.com/musica-a-arte-musical-cigana/> (acessado em 2025/fevereiro)
- ROCCA, Edgard Nunes. *Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.
- SCHNEIDER, Marius. “Primitive music”. In *The new Oxford History of music, vol. I*. Oxford Music Press, Oxford, 1979.
- SCHURMANN, Ernst. *A música como linguagem - uma abordagem histórica*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1989.
- Vários autores. *ORFF ORCHESTRATIONS - Grade 5 Sampler*. MUSIC STUDIO SPOTLIGHT ON MUSIC: McGraw-Hill Education Press; documento da internet <https://www.mheducation.com/units/school/explore/sites/music-studio/orff-orchestrations-grade-5-sampler.pdf> (acessado em 2025/fevereiro)
- ZURCHER P. (1996). “The Path of the Ant”. ESCOM Newsletter 09; Internet <http://musicweb.hannover.de/escom/english/Newsletter/NL9e/ZurcherE.html> (acessado em 2003-dez-17).
- Wikipedia (<http://www.wikipedia.org> - acessado em 2025/fevereiro)
- Youtube (<http://www.youtube.com> - acessado em 2025/fevereiro)