

Análise em música popular: reflexões em diálogo com a etnomusicologia

Júlio Erthal

PPGM - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Neste artigo pretendo fazer algumas reflexões sobre a realização de análise em música popular por meio do diálogo com a Etnomusicologia. Como as análises estão sendo feitas nos últimos anos? As transcrições, por meio da notação tradicional, continuam a ser a principal ferramenta para os pesquisadores da área? E o contexto estudado, como ele influencia na análise de uma prática musical investigada? Para tentar responder estas e outras questões, neste texto começarei refletindo sobre a problemática categoria "música popular", em especial, trazendo contribuições de Richard Middleton (1990) e Carlos Sandroni (2004). Logo em seguida, pensarei em "análise" pela perspectiva do uso das transcrições, recorrendo principalmente a textos de Anthony Seeger (1992, 2013) e Bruno Nettl (2005). Na seção posterior continuarei com a mesma discussão, mas agora problematizando, com ênfase nos trabalhos de Tia DeNora (2000) e, novamente, de Middleton, algumas questões referentes ao uso da análise semiótica. Na parte seguinte, antes de apresentar as considerações finais, busco estabelecer conexões com as reflexões feitas nas seções anteriores, usando para isso exemplos de pesquisas com o pagode e as baterias-show, que circulam neste universo da música popular.

Palavras-chave: Análise musical. Música popular. Etnomusicologia.

Analysis of popular music: reflections in dialogue with ethnomusicology

Abstract: In this article, I intend to propose some reflections about popular music analysis through an ethnomusicology dialogue. How such analyses have been done over the past years? Are transcriptions (through traditional musical notation) still the main tool for researchers that work in this field? And how the examined context can influence the analysis of one specific musical practice? Seeking to answer these and other questions, I start with a reflection about the puzzling musical category known as "popular music", particularly bringing up contributions from Richard Middleton (1990) and Carlos Sandroni (2004). After that, I go over "analysis" itself by the perspective of transcriptions, mainly according to articles from Anthony Seeger (1992, 2013) and Bruno Nettl (2005). In the following section, I go on with the same discussion, but now with emphasis in the work from Tia DeNora (2000) and Middleton, also raising questions about the application of semiotic analysis. In the segment before the final considerations, I seek to establish connections between reflections from the previous sections and research examples from the field of popular music, such as "pagode" and "baterias-show".

Keywords: Musical analysis. Popular music. Ethnomusicology.

Música popular e gênero musical: categorias problemáticas

Entre 2010 e 2012, enquanto realizava minha pesquisa etnográfica de mestrado com um grupo de jovens pagodeiros da periferia de uma cidade do norte paranaense, me deparei com algumas questões importantes para o trabalho, entre elas: como eu deveria proceder para realizar a análise da música tocada pelos participantes da investigação? Quais ferramentas utilizar para tentar representar o som executado por aquele grupo? As respostas para estas e outras perguntas não viriam de imediato e, ao longo do processo, acabaria optando por fazer tanto a descrição analítica do contexto estudado, quanto a transcrição (por meio da notação tradicional e pelo uso das cifras) de uma das composições mais recorrentes no repertório desses músicos. Terminado o processo, apesar de satisfeito com o resultado apresentado na dissertação (ERTHAL, 2012a), eu ainda estava interessado em me aprofundar neste tema da análise musical, principalmente pela vontade em aprimorar minhas futuras pesquisas. Tal interesse ficaria adormecido por conta de outros afazeres, mas seria retomado dois anos depois, durante uma das disciplinas do curso de doutorado¹, onde o assunto estaria presente em partes de textos selecionados para o semestre. As reflexões provenientes das leituras e diálogos com professores e colegas da pós

motivaram as reflexões presentes neste artigo.

Antes de lidar diretamente com o tema da análise musical, é importante destacar que outros questionamentos correlatos e de igual importância surgiram simultaneamente na minha pesquisa de mestrado, como por exemplo, como faria para delimitar junto aos jovens que participavam da investigação se uma composição pertenceria ou não ao mundo do pagode. Na dissertação, após apresentar definições e caracterizações de diferentes autores para o termo (GALINSKY, 1996; LIMA, 2001; PEREIRA, 2003; TROTTA, 2011), no fim das contas, pensar o pagode como um estilo ou um gênero musical estático, dizer categoricamente que uma composição "x" era um pagode e não um samba mais moderninho, repleto de dissonâncias na harmonia; ou até um hip-hop mais sambado, misturando o uso de *samplers* com surdo e pandeiro; acabou se tornando algo bastante complicado e que, ao mesmo tempo, se mostrava uma discussão que não atraía a atenção dos jovens pagodeiros, como pude verificar desde o primeiro encontro que realizamos no campo, quando propus uma atividade de apreciação musical com diferentes vertentes sonoras presentes neste universo (ERTHAL, 2012a:72-73).

Toda a discussão que tentei fomentar na ocasião, uma tentativa de classificar coletivamente algumas músicas escutadas no aparelho de som como sendo pertencentes a um gênero ou estilo qualquer, é algo que definitivamente não traz um consenso entre as pessoas, conforme aponta Fabian Holt, por serem essas categorias confusas e intercambiáveis nos discursos acadêmicos que estudam a música popular (2003:77-96). De forma

¹ A disciplina "Seminários em Musicologia II" seria ministrada pelo professor Dr. Pedro Aragão, no primeiro semestre de 2014, pelo Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Aos colegas e a ele, em especial pelas críticas e sugestões feitas após a leitura da versão original deste texto, fica o meu sincero agradecimento.

semelhante, Ana María Ochoa reconhece os problemas de se enquadrar determinada música dentro de um gênero específico, mas ao mesmo tempo, na prática cotidiana, ela não descarta a necessidade de se fazer uso dessa categoria, quer seja nas categorizações das pesquisas acadêmicas, ou então procurando diferentes artistas nas prateleiras das lojas (físicas ou virtuais) onde se vende música, já que: "os gêneros musicais continuam sendo categorias operativas de criação artística e de uso analítico, mas a unidade da noção de gênero como um conceito claramente definido tem sido questionada"² (2003:84, tradução nossa).

Assim como tentar definir um gênero musical pode gerar polêmica entre seus produtores, consumidores e mediadores, o mesmo acontece quando ampliamos a discussão para um conjunto maior no qual o pagode e outras músicas estão contidos: o da música popular. Ao entrarmos nesta seara, podemos verificar que a dificuldade em se propor uma classificação que agrada a gregos e troianos permanece, apesar de muitos (incluindo acadêmicos) acreditarem que essa categoria esteja bem resolvida, acomodada e seja compartilhada pelas pessoas em diferentes lugares e situações. Na verdade, não é assim que a banda toca.

No texto "Adeus à MPB", Carlos Sandroni relata que, durante um período de estudos na França, no início da década de 1990, ele descobriu que o termo "música popular" tinha uma interpretação local completamente diferente da

brasileira. Em conversa com colegas franceses, eles revelaram ao autor que: "[Tom] Jobim não é música popular, o choro não é música popular, até mesmo os discos comerciais de samba não são música popular"³ (2004:23, tradução nossa). Uma novidade para Sandroni? Na verdade sim, conforme ele revela no seu trabalho, levando-se em conta o fato de o compositor e os gêneros citados na conversa serem agrupados de maneira diferente em nosso país, dentro do rótulo "música popular". No entanto, não era novidade apenas para o autor. Quando li o texto também fiquei surpreso e, certamente, o mesmo acontece com muitos brasileiros que porventura têm contato com essa informação. Porém, refeito do "susto", o próprio Sandroni iria concluir que "acomodar uma série de autores, intérpretes e práticas musicais, não era tão universal quanto ingenuamente supunha" (SANDRONI, 2004:23). Sua constatação seria complementada com a descoberta de que a música popular francesa seria o correspondente ao que costumamos chamar no Brasil de música folclórica⁴.

O autor prossegue o texto fazendo um apanhado histórico sobre as transformações que a categoria

² No original: "Los géneros musicales continúan siendo categorías operativas de creación artística y de uso analítico, pero la unidad de la noción de género como concepto claramente definido, ha sido cuestionada".

³ Apesar de o texto ser em português, a citação usada por Sandroni reproduz a conversa que ele teve com os franceses em sua língua materna. Na versão original, temos: "Jobim n'est pas de la musique populaire, le choro n'est pas de la musique populaire, même pas le disques commerciaux de samba ne sont de la musique populaire!".

⁴ Aliás, um breve parêntese sobre o termo "folclore" é que, da mesma forma como ocorre com "música popular, podemos também considerá-lo como um termo complexo e que, segundo Vilhena, estaria igualmente cercado de imprecisões. Por consequência, chegar até uma definição consensual do que seria a "música folclórica" também é uma tarefa difícil para os estudiosos da área (1997:25).

"música popular" sofreria por aqui desde a primeira metade do século passado. Essas mudanças são examinadas de perto, por exemplo, quando ele se debruça sobre a trajetória da MPB (sigla para "Música Popular Brasileira") cujo "sentido restritivo do início se diluiu" (SANDRONI, 2004:30), passando com o tempo a abrigar sob o mesmo "guarda chuva" artistas com sonoridades bastante distintas, classificados assim muitas vezes em função de interesses de mercado (mas nem sempre). Em dado momento do texto, quando coloca em evidência, entre outros aspectos, a confusão em torno das categorizações na MPB, Sandroni pergunta: "quem possuiria em sua discoteca, a não ser por obrigação profissional, rap paulista, pagode carioca, axé baiano, mangue beat pernambucano e Ná Ozzetti?" (SANDRONI, 2004:31). Na verdade, já há algum tempo, esses gêneros e artistas com sonoridades tão distintas, além de outros não citados, são englobados pelas categorias "música popular" e MPB. Mas, conforme citado, essas categorias não são estáticas, elas passam por transformações ano após ano por razões as mais diversas.

Da mesma forma que pensar em MPB hoje tem um sentido completamente distinto, por exemplo, daquele da década de 1960, momento em que as composições interpretadas por Nara Leão, Zé Kéti e outros no show "Opinião" tinham forte marca ideológica (SANDRONI, 2004:29), quando falamos em pagode na atualidade, estamos nos referindo a algo bem diferente do que essa palavra representava há mais de três décadas atrás, por exemplo. De acordo com Lopes, pagode originalmente era sinônimo de um encontro festivo informal, um

"divertimento, brincadeira, pândega" (1986, p.102), mas com o passar do tempo, a palavra seria ressignificada, sendo usada também para nomear as próprias músicas "compostas e executadas nessas festas" (SANDRONI, 2004:103). Porém, a situação atual ainda é mais complexa, principalmente quando pensamos o pagode neste segundo sentido, de gênero musical. Desde os anos 1990, com a entrada em cena dos grupos do chamado "pagode romântico"⁵, não é mais possível se pensar em apenas um tipo de pagode. Isto porque, apesar de uma série de descontinuidades na parte sonora, novos grupos pegariam de empréstimo o nome "pagode" para classificar o tipo de música que vinham tocando. Ou seja, estavam se abrigando sob o mesmo "guarda chuva" musical de pioneiros do gênero, como o grupo Fundo de Quintal e cantores como Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho, que começaram suas trajetórias bem antes, no final da década de 1970.

Mas, apesar de utilizarem o mesmo nome, os "românticos" trariam algumas inovações em comparação com os seus precursores: no lugar de banjos e repiques de mão, assim como letras que retratavam o cotidiano do subúrbio carioca dos anos 1970-1980, os novos pagodeiros fariam o

⁵ O uso da temática romântica nas letras das composições faria com que Raça Negra, Só pra contrariar, Negritude Júnior etc. fossem identificados por jornalistas e pesquisadores como grupos de "pagode romântico". Contudo, essa denominação, pelo que constatei em minha pesquisa etnográfica, era desconhecida entre os jovens praticantes dessa música. Ao que me parece, a categoria "pagode", quando acrescida do adjetivo "romântico", transita mais no meio acadêmico e entre os jornalistas e leitores dos cadernos de cultura dos periódicos do que entre os pagodeiros propriamente ditos. Para eles, a palavra pagode por si já basta para nomear a música que eles tocam.

uso sistemático do saxofone e de instrumentos eletrônicos (com destaque para o teclado), incluindo temas mais sentimentais nas letras das suas canções, todos sempre em sintonia com a música pop internacional e os anseios comerciais da indústria fonográfica (TROTТА, 2011:188-200).

Já em meados dos anos 2000 e início da década seguinte, conforme percebi na minha pesquisa de mestrado, novas descontinuidades na instrumentação e na temática das canções estariam presentes nos discos de grupos como Sorriso Maroto, Turma do Pagode, Revelação etc. Todavia, a palavra pagode continuava a englobar simultaneamente conjuntos de diferentes gerações e sonoridades sob o mesmo rótulo, desde os precursores do já citado Fundo do Quintal; passando pelos "primeiros românticos" do Raça Negra; e chegando, finalmente, a outros grupos e cantores com destaque mais recente neste universo, casos de Thiaguinho e Rodriguinho⁶, que executam músicas e arranjos cada vez mais voltados para o mercado internacional (ERTHAL, 2012a:33-40).

Afinal de contas, qual seria a razão de se problematizar as categorias "pagode" e "música popular" neste texto? Basicamente, minha intenção é a de refletir sobre a difícil missão enfrentada por pesquisadores quando tentam fazer uma análise em música popular. Pois não estamos falando de categorias estáticas, de fórmulas prontas, mas sim de espaços de disputa, discursos heterogêneos que entram em conflito e mudam de posição de acordo com interesses diversos etc. Conforme conclui Aragão, em relação à

⁶ Respectivamente, ex-vocalistas dos grupos Exaltasamba e Os Travessos, que desenvolvem carreira solo.

categoria gênero musical (mas esse pensamento pode ser aplicado também à "música popular"), ela seria "mais propriamente um feixe de discursos e muitas vezes de contradições sobre determinada *práxis* musical do que um conceito 'fechado' e rígido que não abriga diferenças" (2012:91). Cabe, portanto, aos pesquisadores tentar decodificar esses vários elementos e elaborar seus trabalhos.

Antes de entrar na próxima seção, na qual discutirei alguns conceitos de "análise", gostaria de trazer para o texto as ideias de outro pesquisador que problematizou o conceito de "música popular": Richard Middleton, autor de "Studying popular music"⁷.

Longo no começo da publicação, Middleton coloca mais lenha na fogueira na reflexão sobre "música popular": "o que eu considero como popular você talvez não considere da mesma forma"⁸ (1990:3, tradução nossa). Entre as várias interpretações que a frase permite, podemos pensar que uma música pode ser classificada por uma pessoa como pertencente ao universo da música popular, como um choro de Radamés Gnattali, ao mesmo tempo em que outra pessoa pode entender que essa mesma composição esteja contida no universo da música de concerto. Exemplos não faltam para colocar em xeque a ideia de fronteiras rígidas, intransponíveis, e para comprovar o quão difícil é tentar enquadrar uma música dentro de um gênero ou em categorias mais amplas, como "música popular", "música erudita" (ou "de concerto") ou "música folclórica" (estas também

⁷ Mantive o nome original do livro por ele não ter sido publicado em português. Em tradução literal, a publicação de Middleton possivelmente receberia o nome de "Estudando a música popular".

⁸ No original em inglês, a frase de Middleton é a seguinte: "what I think 'popular' you may not".

categorias muitas vezes questionadas no meio acadêmico).

Dando sequência à discussão, Middleton apresenta uma espécie de arqueologia do significado da palavra "popular", mostrando definições propostas por Birrer⁹ (1985:104 apud MIDDLETON, 1990:4-5) e também as diferenças entre a visão dos positivistas (que analisam a música pelo viés do mercado, das vendas) e dos essencialistas (que trabalham com pólos como "alto" e "baixo", "massivo" e "autêntico" etc. – e que ignoram as contradições presentes no processo produtivo), todas consideradas pelo autor como insatisfatórias para os estudos da "música popular" (MIDDLETON, 1990:5-7). No fim das contas, Middleton conclui que a "música popular", entre outros tipos de música: "só pode ser vista apropriadamente dentro do contexto de todo o campo musical, o que é uma tendência atual; e este campo, junto com suas relações internas, nunca está parado – está sempre em movimento" (MIDDLETON, 1990:7, tradução nossa)¹⁰. Um campo,

⁹ Para Frans Birrer, no século XX coexistiram diferentes significados para a categoria "música popular". São elas as definições: normativas, negativas, sociológicas e tecnológico-econômicas. A primeira coloca esse tipo de música como inferior; a segunda como diferente das músicas folclóricas e artísticas; a terceira faz uma associação dessa música com um grupo social em particular; e, a última coloca essa música como disseminada pela indústria cultural (1985:104 apud MIDDLETON, 1990:4-5). Sem entrar no mérito de discussões sobre a validade de termos como "música artística", usada por Mário de Andrade e outros estudiosos desde a primeira metade do século XX, interessa observar que Middleton apontou falhas em todas essas definições, buscando outras fontes para seu trabalho, conforme será apresentado ao longo do texto.

¹⁰ No texto original: "'Popular music' (or whatever) can only be properly viewed within the context of the whole musical field, within which is an active tendency; and this field,

conforme reitera ao longo do texto, com contradições, negociações, assimetrias de poder etc., ou seja, um espaço extremamente complexo para ser analisado, como tenho defendido até aqui. Diante desta situação no mínimo desafiadora, como fica o pesquisador contemporâneo, interessado em desenvolver uma investigação no âmbito da "música popular"? E se a sua proposta inclui o uso de análise?

As transcrições nas análises de "música popular"

A palavra "análise", de acordo com o Dicionário Aurélio, seria: "o exame de cada parte de um todo para conhecer-lhe a natureza, as funções etc." (2001:41). Outro dicionário, o Grove, especializado na área da Música, segue a mesma ideia, definindo "análise" como:

A parte do estudo da arte musical que tem como referência a própria música, e não parâmetros externos. Envolve em geral o desmembramento de uma estrutura musical em elementos constituintes relativamente mais simples, além da investigação do papel desses elementos na estrutura (1994:28).

Não sei se o antropólogo Anthony Seeger teve acesso às definições propostas nesses dicionários. Em caso afirmativo, se fosse questionado sobre o que está colocado nessas publicações, possivelmente ele rebateria ao menos dois dos argumentos presentes. Primeiramente, conforme defende a partir da alegoria dos homens cegos

together with its internal relationships, is never still – is always in movement".

e do elefante¹¹ (1992:26-27), a visão separada das partes nem sempre gera uma interpretação correta do que está sendo examinado. Na "moral da história", o autor defende uma abordagem interdisciplinar como a melhor forma de se realizar investigações em Música. Além disso, ainda na discussão sobre a validade de se destrinchar as partes de um todo para se fazer uma análise, Seeger disse em outro texto, ao falar sobre o sequenciamento das músicas em diferentes eventos, que trabalhar com "peças isoladas não parece fazer muito sentido em muitas regiões, ou pelo menos não comunicam toda a história" (2013, p.40). Em outras palavras, na sua ótica, nem sempre desmembrar as partes de uma composição ou separá-las de uma sequência mais extensa para a realização de uma análise traz resultados satisfatórios para uma pesquisa, principalmente do ponto de vista de um *insider* de uma determinada cultura musical.

Quanto à definição no Grove, que apresenta uma análise da música voltada para si mesma, ignorando elementos externos e em favor de uma proposta baseada apenas na transcrição de sons, veremos mais adiante que ela não atende aos critérios de uma boa análise musical segundo a proposta da transcrição analítica do evento sugerida por Seeger (1992, p.2). Divergências à parte, para se fazer uma análise, em primeiro lugar o pesquisador precisa dispor de ferramentas que o auxiliem

nessa tarefa. No caso dos estudos em Música, ao menos quando falamos em termos ocidentais, a ferramenta analítica mais difundida no meio acadêmico continua a ser a transcrição¹².

Historicamente, muitos pesquisadores se valeram da transcrição para tentar analisar a música dos grupos que estavam estudando. Com a Etnomusicologia não seria diferente e acredito ser muito importante dimensionar a importância que essa ferramenta teve (e ainda tem) como suporte para a análise musical na história desta área, desde seus primórdios, quando ainda era conhecida por Musicologia Comparada. De acordo com Nettl, o etnomusicólogo: "por um longo tempo era, em primeiro lugar, uma pessoa que fazia transcrições de música. A primeira tarefa da disciplina como um todo era pensada por alguns como sendo a transcrição de todas as gravações disponíveis"¹³ (2005, p.76, tradução nossa).

Segundo o mesmo autor, os pesquisadores Abraham e Hornbostel foram os pioneiros nesta iniciativa, responsáveis pela:

Primeira tentativa significativa de estabelecer um método geral e um conjunto de técnicas para a transcrição... [que] incluem um conjunto de símbolos especiais para aspectos do som que não

¹¹ Na alegoria, homens cegos apalparam um elefante, sendo que cada um tinha acesso a somente uma parte do corpo do paquiderme (respectivamente tromba, pata, rabo e parte de baixo do ventre). Em seguida, eles descrevem, uns para os outros, como seria o animal, a partir do que sentiram. As respostas diferentes geram polêmica, cada qual defendendo ser a parte que eles examinaram do animal como sendo a correta representação de um elefante.

¹² Neste texto a palavra transcrição será usada no sentido de se fazer a notação tradicional de uma música (NETTL, 2005:79) ou parte dela.

¹³ A frase extraída do texto de Bruno Nettl, no seu original na língua inglesa, é a seguinte: "the ethnomusicologist for a long time was in the first instance a transcriber of music. The first task of the discipline as a whole was thought by some to be the transcription of all available recordings".

são notados normalmente na música ocidental¹⁴ (Nettl 2005:82, tradução nossa).

Depois desses primeiros passos, eles seriam seguidos por Bartók, Herzog, Densmore etc. – que apresentavam transcrições com bastante detalhes e estavam menos preocupados com a regularidade das práticas em termos de rítmica e performance se comparados com pesquisadores do século XIX (Nettl 2005:83). Com o passar do tempo, a história registraria outras iniciativas no sentido de aprimorar a notação nas pesquisas em Música, tais como: a utilização de equipamentos mecânicos e eletrônicos com esta finalidade, como o melógrafo (criado na década de 1940); a invenção do projeto “cantometrics” (no final dos anos de 1950) por Alan Lomax, criado com o intuito de classificar traços musicais de diferentes canções; e, a invenção de um sistema de notação denominado TUBS¹⁵, idealizado por Koetting (na década de 1970), que apresentava uma forma de escrita voltada para facilitar o entendimento da polirritmia encontrada na música africana¹⁶ (Nettl, 2005:74-91).

¹⁴ No original de Nettl: “the first significant attempt to establish a general method and set of techniques for transcribing... included a set of special symbols for aspects of sound not normally notated in Western Music”.

¹⁵ O Time Unit Box System (TUBS) é um sistema de notação criado pelo musicólogo Philip Harland, da Universidade da Califórnia, com a colaboração de acadêmicos e músicos africanos. Mais informações disponíveis em: http://en.wikipedia.org/wiki/Time_unit_box_system. Acesso: 29 mar., 2016.

¹⁶ O TUBS seria uma forma de notação bastante criticada por Agawu (1995:390-391), pois reforçava uma representação etnocêntrica de que a música deste continente era homogênea e tinha uma parte rítmica incompreensível, exótica, se comparada com a europeia, colocada como mais evoluída.

Ou seja, desde o período compreendido entre o final do século XIX e início do seguinte, em que Abraham, Hornbostel e outros pesquisadores atuavam profissionalmente na área, arriscaria dizer que muitos deles já acreditavam que a notação musical tradicional não dava conta de representar adequadamente as manifestações musicais (ou sonoras) de um grupo estudado. Não fosse este fato, os pioneiros e demais pesquisadores que prosseguiram com o uso das transcrições não precisariam recorrer aos mencionados símbolos especiais ou a outros recursos para auxiliar na preparação das suas análises. Ficariam apenas no “feijão com arroz” da notação, com as suas colcheias, claves de sol, *sforzandos* etc.

No entanto, atualmente, com algumas mudanças de paradigma em processo na Etnomusicologia (influenciados, em especial, pela Antropologia), com destaque para a virada epistemológica das humanidades dos anos 1980 e suas consequências (ARAÚJO, 2009; CLIFFORD, 2008), o uso das transcrições vem sendo cada vez mais questionado como ferramenta indispensável à análise musical. Conforme enfatiza Seeger, em sintonia com os novos tempos: “a etnografia da música é o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons” (1992, p.2). Em outras palavras, para este pesquisador é preciso mais do que a representação gráfica gerada pelas transcrições para tentarmos traduzir nas pesquisas etnográficas toda a vivência sonora e sociocultural que são experimentadas durante um trabalho de campo. Até porque,

conforme foi ponderado, a notação tradicional tem limitações para dar conta de representar o fenômeno musical (NETTL, 2005:76) e quando os pesquisadores insistem no seu uso sem uma reflexão mais aprofundada – negligenciando não só o contexto onde uma música qualquer é produzida, mas também sua recepção por seus praticantes –, eles podem cair no que Middleton chama, via Philip Tagg, de “notação centrismo”¹⁷ (*notational centrism*). A “notação centrismo” seria uma tendência a se privilegiar o uso da notação tradicional (e seus símbolos) no trabalho dos pesquisadores em detrimento de parâmetros que não podem ser facilmente colocados na pauta (como as alturas fora do padrão, os ritmos irregulares, as antecipações e acelerações etc.), mas que, no cotidiano dos músicos populares, são elementos bem mais presentes na sua performance e, portanto, não poderiam ficar ausentes de uma análise musical (1990:104-106).

Colocadas essas questões, como os pesquisadores devem lidar contemporaneamente com todas essas dificuldades? Até que ponto escrever uma partitura pode auxiliá-los na compreensão de uma prática musical investigada? E, finalmente, como podemos pensar essas questões em relação a um objeto de

¹⁷ Middleton afirma que os musicólogos privilegiam nos seus trabalhos o uso de parâmetros musicais que são mais facilmente colocados na partitura, na sua modalidade tradicional, tais como texturas, contrapontos, combinações de cordas etc. – e evitam elementos que são difíceis de serem notados, como *slides*, *blue notes* *microtons* etc. Grosso modo, essa tendência a se valorizar os parâmetros que podem ser enquadrados na escrita musical tradicional é que recebeu o nome de “notational centrism” (1990, p.104-105), conceito criado por Philip Tagg que, na falta de opção melhor, traduzi livremente como “notação centrismo”.

pesquisa no contexto da “música popular”?

A análise semiótica: algumas críticas

Antes de tentar responder a essas questões, creio ser interessante verificar o posicionamento de outra pesquisadora, Tia DeNora, que no ano 2000 lançou o livro “Music in everyday life”¹⁸, publicação onde procura demonstrar, entre outros aspectos, o poder da música como um elemento organizador no dia a dia das pessoas. No texto, quando mostra diferentes maneiras de se realizar uma análise musical, a autora faz uma crítica à chamada “culturologia”, corrente que busca “separar o estudo das obras de arte da grandiosa, mas frequentemente imprecisa, questão de associar estilos de arte com estilos de vida social e padrões de percepção e pensamento”¹⁹ (DENORA, 2000:1, tradução nossa). Em outras palavras, a autora defende que os pesquisadores que seguem essa linha estudam as composições como obras autônomas, se fixando apenas em considerações de cunho estético. Segundo complementa DeNora, a “culturologia” seria o mesmo que uma concepção semiótica de análise sóciomusical (DENORA, 2000:22).

Para melhor ilustrar sua argumentação, a autora apresenta um exemplo de análise semiótica feita por Susan McClary para a música de “Carmen”, a famosa ópera de Georges Bizet. De acordo com o argumento defendido por McClary, o

¹⁸ Outro título que ainda não foi lançado em português e que, em tradução literal, poderia receber o nome de “Música na vida cotidiana”.

¹⁹ No original: “to ‘unhook’ the study of art works from the grand but often imprecise matter of associating styles of art with styles of social being and with patterns of perception and thought”.

uso de cromatismos nas melodias associadas com a protagonista causaria uma instabilidade tonal, um efeito na composição que seria responsável por caracterizar a cigana Carmen como sendo uma pessoa de "classe social baixa, depravada, sensual e desordenada"²⁰ (DENORA, 2000:25, tradução nossa) em contraposição à Michaela, a noiva de Don José (homem honesto e decente que seria seduzido por Carmen), uma personagem no estilo "boa moça" que seria caracterizada musicalmente por melodias "repletas de segurança tonal... [que] raramente vagueiam para longe do 'centro' ou da tonalidade da tônica"²¹ (DENORA, 2000:26, tradução nossa).

A análise no livro envolve outros exemplos, mas o caso de "Carmen" é bastante ilustrativo. Se seguirmos o caminho analítico da semiótica, sim, essas relações apontadas por McClary fazem sentido. Ao ouvirmos as músicas da ópera com o filtro da semiótica, podemos identificar momentos mais à moda "Carmen", ou seja, aqueles em que, por meio de recursos composicionais, nós somos transportados para um ambiente de maior insegurança, erotismo, aventura etc., enquanto que os momentos à moda "Michaela" nos traz uma sensação de maior tranquilidade, estabilidade etc. Mas a pergunta que vem a seguir coloca essas relações em xeque: quem seria esse "nós", essa pessoa que seria transportada para um ambiente de maior insegurança ou que teria uma sensação de maior tranquilidade ao ouvir as diferentes composições presentes em "Carmen"? Será que o efeito do cromatismo levaria um alemão ouvindo a ópera de Bizet, em

Berlim, a estabelecer as mesmas conexões que um Kaluli, indígena de um grupo estudado por Feld (1982) que habita florestas tropicais da Papua-Nova Guiné, na Oceania? Ou por um jovem pagodeiro da periferia do norte paranaense? Será que essa ideia é universalmente compartilhada?

Acredito que para DeNora, a resposta seria um sonoro não. Da mesma maneira, creio que quando estamos realizando uma análise não devemos depositar todas as nossas fichas apenas no som, na própria música executada (*music itself*) como a única e verdadeira fonte que pode trazer esclarecimentos sobre um gênero musical estudado. Na verdade ela é uma entre várias possibilidades de análise, como também são as matérias de jornal sobre o tema, as conversas com os músicos que tocam essa música etc., assim como um libreto de uma ópera, o enredo da obra, as reapropriações das composições etc. (DENORA, 2000:27-28). Aliás, não só devemos evitar colocar o foco exclusivamente na música tocada, mas também precisamos estar cientes de outros elementos que podem trazer complicações para uma análise, como as interpretações do próprio pesquisador. Quando não está preparado para compreender a correta recepção que determinada música tem, por exemplo, para um praticante de uma cultura musical pouco conhecida, o analista pode se precipitar e cair na armadilha de tentar induzir o leitor a "comprar" algum ponto de vista erroneamente defendido por ele, fazendo uma análise carente de validação para seus argumentos, algo na temerária linha do "eu estou te dizendo, está lá"²² (DENORA, 2000:29, tradução nossa).

²⁰ No original: "... low status, deviant, sensual and disorderly".

²¹ No original: "... Michaela's melodies are full of tonal certainty; indeed, they rarely stray far from the 'home' or tonic tone".

²² No original: "I'm telling you, it's there".

Para fugir dessas situações, sugere DeNora, é preciso olhar atentamente para a influência da música enquanto produto da sua interação com o homem e outros elementos que estão ao seu redor. O papel do pesquisador é o de verificar o que determinada música está comunicando, mobilizando, e como ela se relaciona com outras músicas e com a sua recepção pelos seus ouvintes (DENORA, 2000:33). Esta é uma das principais ponderações que proponho neste texto.

Pensando a análise musical entre os pagodeiros e nas baterias-show

Para estabelecer pontes entre as reflexões feitas nas seções anteriores com objetos de pesquisa no âmbito da música popular, de início gostaria de recuperar o exemplo do meu estudo com os pagodeiros paranaenses, presente em minha dissertação. Durante o processo de pesquisa, no qual participei de encontros regulares com os jovens músicos por mais de um ano, pude concluir, após analisar uma das composições recorrentes nos shows do grupo, que:

A vontade em animar o público fez com que um dos seus integrantes realizasse adaptações na melodia de uma música, mesmo que inconscientemente e com limitações técnicas, de forma a fazer com que a composição pudesse ser emendada com a anterior e assim ser apreciada por seus colegas de grupo e pelos ouvintes (ERTHAL, 2012b:784).

Nesta citação, “animar o público” significa motivar os espectadores presentes nos shows do grupo a acompanhá-los dançando, cantando, batendo palmas ou se manifestando de outras maneiras, uma forma de interação entre os músicos e sua audiência onde aconteceria uma combinação entre uma “performance voltada para a apresentação” (já que ocorria muitas vezes em um palco que separava músicos e plateia) e uma “performance participativa” (já que a participação ativa do público era parte inseparável da performance)²³ (TURINO, 2008:1-6). Em outras palavras, os músicos valorizavam sobremaneira a interação com sua audiência durante os eventos onde tocavam de forma que “o sucesso de um evento é julgado pelo grau de participação alcançado”²⁴ (TURINO, 2008:3, tradução nossa) ao mesmo tempo em que “não seria no objeto em si – no caso as peças de um repertório musical – que estariam os sentidos de maior relevância para o músico/ouvinte” (SALGADO, 2010:6).

Um exemplo que ilustra bem esta situação é que os jovens chegavam a tocar canções solicitadas pela plateia durante o show, mesmo que essas músicas (apesar de conhecidas de todos por estarem presentes no repertório do pagode) não tivessem sido ensaiadas previamente. Ou seja, a vontade em agradar os espectadores se sobrepuja a qualquer tipo de auto-censura sobre eventuais falhas técnicas na realização musical, ao contrário do que acontece em outras práticas musicais.

²³ Os conceitos citados são traduções livres para “presentational performance” e “participatory performance”.

²⁴ No original: “... the success of an event is judged by the degree of participation achieved”.

Essa característica levantada no trabalho de campo, a da valorização de se “animar o público”, seria constatada tanto por meio da observação participante, em que pude comprovar nas falas, gestos e ações dos jovens músicos²⁵ a importância em se privilegiar o fluxo da dança e demais formas de interação entre os espectadores das apresentações para que uma performance fosse considerada bem sucedida; quanto pela análise das transcrições de composições tocadas pelo grupo, quando pude checar, por exemplo, as alterações na harmonia, na melodia e em outros elementos musicais (em comparação com a gravação original da mesma) que seriam feitas pelo cavaquinista para que as músicas pudessem ser apropriadas por instrumentistas menos experientes, como ele e seus colegas, e principalmente, para que pudessem ser emendadas umas nas outras, algo que sabidamente agradava o seu público e estimulava sua interação nos shows²⁶.

A citação abaixo, extraída da minha dissertação, revela a alteração feita na passagem entre duas músicas que o cavaquinista queria emendar, sendo a primeira em Dó maior e a segunda em Dó menor, de forma que ele pudesse alcançar seu objetivo.

²⁵ É importante informar que os ensaios e apresentações do grupo foram registrados em vídeo durante a pesquisa. No caso dos shows, assistíamos as imagens no ensaio seguinte à performance, ocasião em que eu podia observar as reações dos músicos por meio de comentários, expressões corporais etc.

²⁶ A transcrição da música “Pra curtir um pagode” (Anderson Viana, Marcelo Alencar e Fábio Alencar), popularizada pelo grupo Sou Muleke, foi publicada na minha dissertação, já citada, assim como uma análise mais aprofundada encontra-se no mesmo texto.

Contudo, aparentemente um problema se interporia entre Samba²⁷ e sua vontade de realizar a emenda: a segunda composição estava na tonalidade de Dó menor. Portanto, ele precisaria fazer algum tipo de passagem para essa tonalidade e, em princípio, não poderia trabalhar com os mesmos quatro acordes usados na primeira música, já que, haveria um choque com a melodia. Como então resolver essa questão, sem ter as ferramentas para isso, de modo a emendar as composições e, assim, dar conta de fazer algo valorizado entre os pagodeiros? Em uma das conversas que tive com o jovem, percebi que ele não tinha noção dessa mudança de modo (maior para menor) entre as duas músicas, inclusive perguntando para Du, pouco antes de uma apresentação, se “Pra curtir um pagode” estaria ou não em Sol maior. O fato é que para garantir o sucesso da execução, Samba alterou de forma inconsciente a melodia da segunda canção, processo que aparentemente não

²⁷ Cabe esclarecer que nesta citação o nome próprio Samba se refere ao pseudônimo escolhido pelo cavaquinista do grupo para representá-lo na dissertação, e não ao gênero musical. Já o nome Du é o apelido de um pagodeiro experiente da cidade que não tocava no grupo investigado, mas que participaria eventualmente dos ensaios e apresentações dos músicos. Por fim, “Desejo de Amar” foi o nome escolhido pelos jovens para o seu grupo.

causou estranhamento dos colegas do Desejo de Amar e, tampouco, dos espectadores dos shows (ERTHAL, 2012a:124).

Esta situação experimentada pelos pagodeiros revela que a observação participante do contexto estudado e a transcrição da música executada foram ferramentas essenciais para que fosse efetuada uma análise mais completa da realização musical que acontecia naquele ambiente. A falta de uma dessas ferramentas na análise poderia invalidar o trabalho do pesquisador, levando-o a formular conclusões erradas.

Outro objeto de pesquisa que gostaria de introduzir neste texto são as baterias-show. Minha proposta inicial ao entrar no doutorado era a de realizar um estudo etnográfico em parceria com integrantes desses grupos, todavia, por causa de uma série de fatos que não cabem neste texto, a proposta seria mudada. Ainda assim, para a reflexão que estou empreendendo, o exemplo das baterias-show é bastante oportuno e, por esta razão, irei utilizá-lo neste artigo.

Também conhecidas por "mini-baterias", as baterias-show são compostas por ritmistas que tocam os instrumentos encontrados nas baterias das escolas de samba contemporâneas, tais como: surdos de marcação (de primeira, segunda e terceira), repiques, caixas, tamborins, pandeiros, chocalhos, timbaus etc. A formação desses grupos é complementada pela atuação de cavaquinistas, puxadores (ou intérpretes) e demais músicos que circulam no universo do samba. O espaço de atuação das baterias-show é o local onde se reproduz o ambiente do chamado "carnaval-

espetáculo", definido por Prass como "um produto consumido durante todo o ano pela comunidade carnavalesca e pelos demais setores da sociedade" (1998:10). As performances desses grupos musicais acontecem de maneira solo ou dentro de uma organização maior, o chamado grupo-show, uma espécie de "pocket show" que apresenta, em menor escala, outros elementos encontrados nas agremiações, tais como: mestre-sala, porta-bandeira, passistas, mulatas, a própria bateria etc. Esses grupos-show, que podem ou não ser representantes institucionais de uma escola de samba, realizam performances (na maioria das vezes remuneradas) em lugares como: festas de aniversário e casamento, eventos políticos e de empresas, recepções para turistas etc. Nessas ocasiões, as apresentações das baterias-show têm duração variada, de acordo com o serviço contratado para um evento, e o repertório tocado geralmente extrapola as fronteiras do samba-enredo das baterias das escolas, incluindo na seleção sucessos do pagode, do axé, da MPB e outros gêneros.

Caracterizada a bateria-show, grupo imerso no cenário da "música popular" e que dialoga com os mais diferentes gêneros e estilos musicais, quer seja dentro ou fora do universo do samba, como podemos pensar numa proposta de análise que tente dar conta de representar toda a sua multiplicidade?

No âmbito das transcrições sonoras, alguns ritmistas cariocas, casos de Bolão (2003) e Gonçalves e Costa (2012), publicaram livros com o objetivo de servir como material didático para percussionistas e demais instrumentistas interessados na execução de alguns gêneros musicais popularizados no Rio de

Janeiro²⁸, como é o caso dos sambas-enredo, obrigatórios tanto na bateria das agremiações carnavalescas, quanto no repertório (muitas vezes) eclético das baterias-show. Esses livros buscam, conforme defende Bolão, “expressar no papel, clara e fielmente, a maneira correta de executar nossos ritmos” (2003, p.10), por meio das transcrições de boa parte das células rítmicas encontradas nestas músicas. No entanto, como já foi problematizado neste texto, representar uma prática musical é muito mais do que usar a notação tradicional para colocar no papel as sonoridades expressas pelos músicos, por exemplo, de samba-enredo. Conforme Gonçalves e Costa reconhecem em relação ao seu próprio trabalho:

Foi possível notar musicalmente todos os instrumentos e a maneira correta de tocá-los. Porém é impossível, através da escrita musical, transmitir o suingue, o balanço e a energia que existe numa bateria de escola de samba. É preciso vivenciar. Como em qualquer estilo musical, só mesmo ouvindo, ou melhor ainda, participando é possível ter a completa noção deste estilo musical (GONÇALVES; COSTA, 2012:6).

Ou seja, o escopo do trabalho dos autores citados é o de dar suporte para instrumentistas interessados em uma aproximação formal com os gêneros musicais por ele grafados. Algo que, em minha opinião, fazem com grande eficácia. No entanto, no âmbito das pesquisas acadêmicas, em especial na Etnomusicologia, o que está em jogo é como podemos fazer a transcrição analítica do evento, envolvendo não só a descrição dos sons produzidos pelos participantes de uma determinada prática, mas também as questões extra-musicais que influem diretamente no que é tocado por esses músicos. Afinal, os “significados sobre os discursos sonoros não podem ser separados dos discursos, gestualidades, conceitos e ideias sobre os sons” (MIDDLETON, 1990:221 apud ARAGÃO, 2012:98).

No caso de um grupo de bateria-show, não podemos focar apenas na análise dos sons dos repiques, das caixas e demais instrumentos que compõem o conjunto. Para início de conversa, precisamos observar também, entre outros aspectos, as relações de poder entre as escolas de samba e esses grupos, entre os mestres e os ritmistas, quais as pressões exercidas pelo dinheiro neste contexto etc. Por meio de uma análise crítica que envolva os vários elementos que compõem o universo das baterias-show, procurando verificar os diferentes discursos e posicionamentos assumidos pelos participantes dessa cultura em relação ao que eles estão fazendo e como estão fazendo, podemos chegar a uma representação dessa prática musical, a melhor possível, sem nos restringirmos à notação tradicional que, conforme já defendido, é insuficiente para dar conta da complexidade presente no ambiente de um grupo estudado.

²⁸ No livro de Guilherme Gonçalves e Mestre Odilon Costa, os percussionistas se restringem a transcrever as células rítmicas encontradas nas baterias das escolas de samba, ao passo que o colega, Oscar Bolão, também trabalha com este universo em sua publicação, mas além do samba-enredo, ele apresenta outros gêneros musicais dentro do universo da música popular, tais como: o choro, o maxixe, a marchinha, o pagode “de raiz” etc.

Considerações finais

Chegar até uma fórmula pronta, fazer uma análise impecável da música de um grupo investigado, é algo bastante complexo, mas que deve ser perseguido pelo pesquisador. Por meio das reflexões apresentadas neste texto, espero ao menos ter levantado algumas questões importantes sobre análise nas pesquisas em música popular.

A primeira delas é a dificuldade de se embrenhar na própria categoria "música popular". Quem espera lidar com gêneros definidos, com fronteiras bem demarcadas, está perdendo tempo. O foco do analista deve estar voltado para os discursos produzidos pelos praticantes, consumidores e mediadores de determinada música, procurando entender porque alguém chamaria, por exemplo, uma composição de "tango brasileiro" e não de "maxixe", como no caso da polêmica classificação proposta por Nazareth no contexto da comercialização de partituras para piano, entre o final do século XIX e início do século XX²⁹. Qual o interesse alguém tem em se posicionar como praticante de um gênero "x" ou "y"? Quais as relações de poder envolvidas nessas articulações? O pesquisador tem a missão de tornar claros os posicionamentos, as disputas e negociações travadas, os discursos que estão circulando em um ambiente pesquisado.

Na sequência, também é importante não se levar pela ideia de autonomia da música, a crença de que por entre as linhas de um pentagrama (incluindo suas suplementares) se resolvem todas as

questões inerentes a uma prática musical. Dissociar a música das pessoas que a estão praticando, dos conflitos e interações que estão acontecendo, significa separá-la do mundo real, colocá-la em um pedestal intocável, imaculado, e afastá-la da realidade cotidiana que se desenrola no mundo "lá fora". E fazer uma simples transcrição dos sons, uma análise que não envolva as complexidades que a vida traz para dentro do ato de se reunir pessoas para se fazer música, me parece algo insuficiente, que deixa passar uma série de fatores que ajudam a explicar o porquê de uma música ser tocada de um determinado jeito e não de outro.

Referências bibliográficas

AGAWU, Victor K. The Invention of "African Rhythm". *Journal of the American Musicological Society*, v. 48, n. 3, 380-395. 1995.

ARAGÃO, Pedro de M. Signos musicais e sociais na música popular: um estudo de caso da *belle époque* carioca. *Música e Cultura*, v.7, n.1, p.88-103, 2012. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/192>. Acesso: 05 jul. 2016.

ARAÚJO, Samuel. Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia. *Diversidade & Desigualdade. Revista de Ciências Sociais da PUC-RIO*, n.4 jan./jun., 173-191. 2009.

ANÁLISE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini-Aurélio século XXI: O minidicionário da língua portuguesa*. 4.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

²⁹ Falei brevemente sobre esta situação em minha dissertação (ERTHAL, 2012^a:37). Maiores informações sobre o pianista podem ser obtidas no endereço: www.ernestonazareth.com.br.

ANÁLISE. In: SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música: Edição concisa*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: A percussão na música do Rio de Janeiro. Para músicos, arranjadores e compositores*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____. *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COSTA, Odilon; GONÇALVES, Guilherme. *Aprendendo a tocar o batuque carioca: As baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2.ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Groove Produções e Edições, 2012.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ERTHAL, Júlio César S. *Desejo de Amar: um estudo etnográfico sobre a presença do pagode no cotidiano de um grupo de jovens da periferia de Londrina/PR*. X. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2012a.

_____. Valoração no pagode: Reflexões sobre uma pesquisa etnográfica com um grupo de jovens da periferia de Londrina. In: *Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música (SIMPOM)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal

do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2012b.

FELD, Steven. *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1982.

GALINSKY, Philip. Co-option, cultural resistance, and Afro-Brazilian identity: A history of pagode samba movement in Rio de Janeiro. *Latin American Music Review*. vol.17., nº2, 120-149, 1996.

HOLT, Fabian. Genre Formation in Popular Music. *Musik & Forskning*, 28. Copenhagen: University of Copenhagen, 2003. Disponível em: http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_musik_og_forskning_uk.html. Acesso em: 05 jul. 2016.

LIMA, Luiz Fernando N. de. *Live Samba: Analyses and interpretation of Brazilian pagode*. Acta Semiotica Fennica XI. Helsinki: International Semiotic Society / Semiotic Society of Finland, 2001.

LOPES, Nei. Pagode, o samba guerrilheiro do Rio. In: VARGENS, João Baptista M. (org.). *Notas musicais cariocas*. Coleção Debates Culturais, n.03. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Buckingham: Philadelphia Open University Press, 1990.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *Cacique de Ramos: Uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba (ou por que "ninguém aprende samba no colégio"). *Em Pauta, ano X, n. 14/15, p. 5-18, 1998/1999*. Porto Alegre: PPGM-UFRGS, 1998.

SALGADO, José Alberto. Convivência em conjuntos de música: Notas sobre análise de valores no trabalho de uma orquestra. *Música & Cultura Revista Online de Etnomusicologia*, n.5, p.1-9, 2010. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/issue/view/16>. Acesso em: 05 jul. 2016.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. (org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1. Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: MYERS, Helen. *Etnomusicology. An introduction*. Tradução: Giovanni Cirino. Londres: The MacMillan Press, 1992.

_____. Fazendo parte: sequências musicais e bons sentimentos. *Revista Antropológicas*, ano 17, v. 24(2), p. 7-42. Recife: PPGA-UFPE, 2013.

TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: "Pagode romântico" e "samba de raiz" nos anos 1990*. Coleção História, Cultura e Ideias, v.12. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

TURINO, Thomas. The four fields of music making. Manuscrito não publicado, apresentado ao evento Música em Debate VII. Rio de Janeiro: Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas, 1997.