

O MUSICAR LOCAL E A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2021.185341

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

SUZEL ANA REILY

ORCID
<http://orcid.org/0000-0002-3352-9379>

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-854 – coord_posmusica@iar.unicamp.br

RESUMO

Vivemos hoje em ambientes sonoros onde estamos expostos a uma grande variedade de estilos musicais de diversas épocas. A etnomusicologia, contudo, tem se concentrado no estudo de gêneros e práticas musicais tidas como “tradicionais” ou “próprias” ao contexto do estudo ou grupo étnico da pesquisa. Assim, uma parcela das atividades musicais que fazem parte do dia a dia de muitas pessoas – seus “musicares locais” – podem ser ignoradas. Ao se integrarem à vida cotidiana, os musicares se tornam espaços que promovem sentimentos de pertencimento e de compromisso para com os contextos em que foram vividos e para com aqueles com quem foram compartilhados. Este artigo explora perspectivas voltadas para a relação entre estas atividades e as localidades em que ocorrem, buscando entender como os musicares afetam essas localidades e como, por sua vez, são afetadas por elas. Argumentamos que o musicar local cumpre um papel primordial na “produção de localidades” (Appadurai), evidenciando seu caráter eminentemente político.

PALAVRAS-CHAVE:

Musicar local;
Produção da
localidade;
Comunidade
musical; Espaço;
Experiência
musical.

ABSTRACT

Today we live in sonic environments where we are exposed to a great diversity of musical styles from a range of different eras. Ethnomusicology, however, has focused on the study of musical genres and practices that are considered “traditional” or “proper” to the context or ethnic group of the study. Thus, many musical activities that are part of the daily lives of many people – their “local musicking” – are ignored. By being integrated into everyday life, musicking creates spaces that promote feelings of belonging and commitment

KEYWORDS:
Local musicking;
Production of
locality; Musical
community; Space;
Musical experience.

toward the contexts in which they were experienced and toward those with whom they were shared. This article explores perspectives on the relationship between these activities and the localities in which they occur, seeking to understand how musicking affects these localities and how, in turn, it is affected by them. We argue that local musicking plays a major role in the “production of localities” (Appadurai), evincing its eminently political character.

De acordo com as Atas da Câmara da pequena vila de Campanha, Minas Gerais, sobre as comemorações locais da declaração da independência, a população demonstrou “as devidas graças ao Fundador do Império” com um *Te Deum*, “acompanhado por (...) excelente musica a dois coros, (...) regida pelo Reverendo Vigário João Dias”. Houve ainda rica procissão à noite seguida de “um espendido chá”, onde “tocarão-se muitos bons concertos de Musica, e excellentes sonatas de Piano, (...) [seguidos por] Contradansas optimamente executadas pelas principaes Senhoras, [e também] Valsarão outros entremedio, e assim alternativamente prosseguiu o baile”. Houve ainda alvorada no dia seguinte, culminando os festejos com “a Opera, (...) offerecida (...) pelos Estudantes de Grammatica Latina”. Durante toda a madrugada, houve também música nas ruas, executada por seresteiros com suas violas, guitarras e pandeiros (Valladão 1940, 56-59). Já o memorialista campanhense Francisco de Paula Ferreira de Rezende (1832-1893) (Rezende 1987) se recorda das grandes comemorações da Semana Santa na cidade, com performances de um coral e orquestra, lembrando-se também das celebrações na Festa de Nossa Senhora do Rosário, com a participação de pelo menos dois congados rivais compostos por escravizados e forros, que também performavam batuques nos domingos.

Esse legado musical continua vivo até hoje em Campanha e ele atinge todos os setores da população, que atualmente é constituído de aproximadamente 16.500 pessoas. Nas classes populares, além dos congados, encontram-se folias de reis e folias do divino fazendo peregrinações pelos bairros periféricos da cidade em diferentes épocas do ano; é também predominantemente nestes bairros que os blocos carnavalescos recrutam seus membros. Há, na cidade, uma grande proliferação de corais e grupos de canto, alguns ligados a escolas e instituições de ensino, outros a igrejas e ainda outros que operam como entidades autônomas. A música instrumental também é cultivada em Campanha, especialmente através da fanfarra (ou Banda Marcial Irmão Paulo) e da banda de música (ou Corporação Musical Maestro Walter Salles), ambas subvencionadas pela prefeitura. Já a tradição de cordas, tão viva nas orquestras até os anos de 1970, não se preservou e, para a Semana Santa, onde o Coral Campanhense apresenta um repertório de compositores mineiros do Século XVIII, com destaque especial para Manoel Dias de Oliveira (Tiradentes (1738-1813)), é preciso contratar músicos de fora. Mas o legado das tradições populares

de rua se manteve, encontrando-se principalmente no grupo Seresta e Companhia. E, evidentemente, Campanha também conta com várias bandas de rock, funk, pagode e outros gêneros de música popular, que são particularmente populares entre a juventude, bem como diversas duplas sertanejas.¹

A partir desse rápido panorama do universo musical de Campanha, nota-se que há espaço na cidade para uma grande variedade de práticas musicais, as quais, em seu conjunto, mobilizam um número significativo da população, seja regularmente, seja de forma sazonal. E mais: muitas dessas práticas estão diretamente associadas a contextos de especial relevância para a população local, como a Semana Santa, marcada pelas performances do Coral Campanhense e das marchas fúnebres da Corporação Walter Salles, e a Festa do Rosário, com a presença dos congados. Desde o período colonial, esses são os dois eventos centrais do calendário desse lugar. Mas os conjuntos locais também estão presentes em outras celebrações na cidade, como festas cívicas, dias santos, carnaval, Natal, casamentos, formaturas, aniversários, churrascos familiares entre outros eventos de intensa sociabilidade. Esta grande variedade de práticas musicais está fortemente imbricada na vida cotidiana da cidade e evidencia também suas diversidades e as relações entre os seus diferentes setores sociais.

A CONSTRUÇÃO DE SONORIDADES LOCAIS

Campanha surgiu no período colonial durante a grande corrida pelo ouro no início do Século XVIII. No contexto colonial campanhense, como em diversas partes do Brasil e mesmo do mundo marcadas pelo colonialismo, encontraram-se frente a frente pessoas com diferenças significativas em termos de etnicidade, bagagens culturais, valores sociais e orientações econômicas em meio a uma sociedade altamente hierarquizada. Sobre esse fundamento, a cidade foi absorvendo novos elementos culturais, formando um histórico de encontros que hoje se faz presente no seu universo musical.

Esse histórico pode ser percebido, por exemplo, nos corais locais. Identificar uma origem para o formato “padrão” do coral contemporâneo é, talvez, impossível, mas em meados do Século XIX ele já estava bem consolidado no mundo ocidental. O Coral Campanhense, que segue o modelo padrão com cantores femininos e masculinos enfileirados por naipe (soprano, contralto, tenor e baixo) diante de um(a) regente, registra sua fundação em 1958, quando o então padre da paróquia o formou para garantir a

¹ Desde 1995 venho documentando a vida musical de Campanha (MG). Os dados históricos e etnográficos apresentados aqui foram coletados ao longo dos anos. Ver: Reily (2006; 2011; 2013).

continuidade nas tradições locais da Semana Santa com a pompa “barroca” própria das cidades históricas de Minas. No entanto, a formação vocal no período colonial para a música sacra não envolvia um coral nesse formato, sendo constituído por pequenos grupos de músicos, predominantemente “mulatos” (Lange 1966), de no máximo duas pessoas por voz, todas masculinas (Neves 1997).² E não podemos esquecer que a música colonial mineira pode ter sido composta em Minas Gerais, mas utilizou procedimentos composicionais fortemente influenciados por práticas europeias da época, particularmente as portuguesas (Neves 1997). Apontamos ainda que, já na sua formação, o repertório do Coral Campanhense se estendeu para abarcar peças de compositores europeus consagrados dos Séculos XIX e XX, modinhas imperiais e arranjos de música popular, posto que muitas das suas oportunidades de performance envolviam casamentos e formaturas, para as quais precisava de repertório apropriado.

O Coral Campanhense é apenas um entre diversos corais da cidade. Assim, pode-se participar, em Campanha hoje, de corais que cantam repertórios que abarcam desde peças coloniais à música gospel, cuja origem remonta aos escravizados norte-americanos, mas no Brasil hoje está associada aos repertórios contemporâneas das igrejas evangélicas; os repertórios dos corais campanhenses também incluem música popular brasileira e internacional, peças eruditas e arranjos de cantos folclóricos. Cada um desses gêneros musicais revela uma complexa rede de encontros, tensões e hibridismos, atravessando os séculos, que, chegando a Campanha, foi sendo ressignificado pelos diferentes conjuntos que deles se apropriou.

Esta mesma complexidade está presente nos “históricos ocultos” (Jorritsma 2016) de todos os conjuntos musicais de Campanha. O modelo da banda de música se desenvolveu na Europa, para então ser disseminado para muitas partes do mundo na segunda metade do Século XIX, emblematicamente, inclusive, o poder colonial (Boonzajer Flaes 2000, Brucher e Reily 2013). O repertório tradicional principal das bandas brasileiras, o dobrado, é um estilo de marcha que se desenvolveu no Brasil a partir da marcha dobrada europeia. Depois da Guerra do Paraguai (1864-1870), esse gênero se disseminou por todo o Brasil e tornou-se a base para festa cívicas, mas também para as procissões religiosas de diversas partes do país, estando Minas entre elas (Reily 2013, 106). No entanto, muitas bandas brasileiras, incluindo a Corporação Walter Salles, estão se reconfigurando, adquirindo perfis muito mais próximos de “*big bands*” norte-americanas (Fagundes 2010), adotando repertórios de caráter “apresentacional”, isto é, apropriados

² Embora seja comum chamar o repertório usado na Semana Santa de “barroco”, em termos estilísticos, ele é mais próximo do estilo clássico – ou pré-clássico – que do barroco, mesmo tendo algumas características barrocas, como solos virtuosísticos (Neves 1997, 17-18).

para a apresentação a um público ouvinte³, e, cada vez mais, elas têm se recusado a acompanhar as procissões.

Tradições mendicantes, como as folias de reis, também vieram ao Brasil com os colonizadores portugueses, particularmente os das classes camponesas, estando ainda hoje presentes em algumas comunidades da Europa e de suas colônias. Em Campanha, as folias circulam pelas periferias da cidade, concentrando suas visitas nas casas de pessoas de nível socioeconômico igual ao de seus membros, articulando, assim, um catolicismo popular subalterno (Reily 2002). Quanto ao congado, estas associações têm sua origem no interior das irmandades negras da América Portuguesa, particularmente as Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, mas também as de São Benedito, Santa Efigênia e Santo Elesbão, que proporcionavam um refúgio aos escravizados e forros na colônia. As primeiras associações conhecidas como “congados” surgiram em Vila Rica (atual Ouro Preto), de onde se disseminaram para outros centros de mineração, para então serem criadas também em zonas agrícolas, seguindo o movimento dos escravizados (Kiddy 2005). Seus repertórios, centrados em caixas e instrumentos de percussão, fundem elementos europeus e africanos, enquanto comemoram a resiliência de seus antepassados frente ao cativeiro, versam críticas à violência a que a população negra continua enfrentando e celebram suas formas de preservar um saber ancestral negro (Lucas 2002).

Os gêneros de música popular, como música sertaneja, samba, MPB, rock entre outros, de certo, foram assimilados pelos meios de comunicação contemporâneos, como rádio, televisão e agora a internet; como as outras esferas musicais da cidade, cada gênero tem seu histórico, englobando sua articulação aos campanhenses que os performa.

Campanha, portanto, como todo o Brasil, foi um ponto de encontro de pessoas, manifestações culturais e sonoridades de origens diversas, que, em meio a intenso conflito, tensão, negociação e adaptação, foram definindo um arranjo sonoro em que as diferenças sociais, historicamente estabelecidas, se evidenciam e se reconfiguram. Para a população da cidade que convive com esses conjuntos e seus repertórios, essa diversidade, produto tanto das diferenças internas da cidade quanto de um cosmopolitismo vernacular (Bhabha 1996), é vivida como natural e própria do cotidiano local.

O que se observa no universo musical de Campanha não tem nada de inusitado; muito pelo contrário: talvez seja apenas em contextos bastante isolados das sociedades complexas do mundo moderno que não

³ Ver Turino (2008, 51-65).

nos defrontamos com uma diversidade sonora como esta. Com efeito, o cenário musical diversificado de Campanha tem seu paralelo no estudo meticuloso da antropóloga inglesa Ruth Finnegan, *The Hidden Musician: Music-making in an English Town*, publicado em 1989. Finnegan documentou os “mundos musicais” que encontrou nos anos 1980 em Milton Keynes, Reino Unido, cada um organizado em torno de um gênero musical. Entre os gêneros que ela identificou na cidade figuravam: a música folclórica inglesa, particularmente o repertório associado ao movimento de revitalização das tradições musicais britânicas (*folk music revival*), mas também as bandas de música (*brass bands*) da região, os vários corais e orquestras locais, as bandas de rock e pop e até o movimento “*country & western*”, bastante popular em Milton Keynes na época do seu estudo. Se estivesse fazendo a pesquisa hoje, talvez incluiria os “*samba bands*”, os grupos de dança do ventre, a cena flamenca, entre outras práticas globalizadas que hoje fazem parte do cenário musical cotidiano de muitas cidades britânicas.

Estes casos exemplificam a constatação de Doreen Massey (1993); ela argumenta que uma localidade adquire sua identidade particular a partir da relação que ela tem com outras localidades. Ao longo de sua história, cada localidade torna-se única pela especificidade de encontros que vai forjando nos rearranjos de seus “elementos móveis” por meio das práticas de seus habitantes. A música se apresenta como uma esfera de práticas particularmente propícia para investigar como a confluência de sonoridades numa determinada localidade se rearticula para marcar o seu perfil identitário.

Esta realidade musical eclética do mundo contemporâneo, contudo, apresenta-se como um desafio para a etnomusicologia, que, de modo geral, tem privilegiado o estudo de tradições locais compreendidas como “autênticas”, isto é, tidas como próprias do grupo e/ou contexto geográfico do estudo. Assim, quem vai a Dublin geralmente tem concentrado seus estudos na música tradicional irlandesa; no Japão, volta-se ao *gagaku* ou *min'hō*⁴ entre outras formas tradicionais japonesas; quem quer estudar o maracatu, vai, preferencialmente, a Pernambuco. No entanto, o grupo Beoir, da cidade de Americana (SP), especializa-se em música irlandesa, enquanto o grupo Kawasuji Seiryu Daiko de Atibaia toca o *taiko*, uma prática musical de origem japonesa envolvendo instrumentos de percussão, principalmente tambores. Em Campinas existe o grupo de maracatu chamado Maracatucá, cujos membros são majoritariamente estudantes universitários, e há ainda o grupo Urucungos, Puitas e Quijengues, composto predominantemente por negros, que também inclui o maracatu no

⁴ *Gagaku* se refere à tradição milenar de música de corte; *min'yō* é um termo genérico que engloba uma variedade de gêneros da música folclórica japonesa.

seu repertório, mas ali ele contribui para a positivação da identidade negra (Giesbrecht 2011). Hoje existem grupos de maracatu em diversas partes do Brasil e há também grupos no exterior. O Maracatu Nação Celta, sediada em Dublin, é composta, em sua maioria, por irlandeses que encontram prazer em se engajar com esta prática participativa. O Baque de Axé, por sua vez, tem sua base em Londres; como muitos grupos de maracatu espalhados pelo mundo, esse conjunto se compreende como “grupo comunitário” que “encoraja a participação de pessoas de diferentes procedências e níveis de experiência” que tenham interesse em se envolver com a música do nordeste brasileiro.⁵ Anualmente, o grupo participa do carnaval londrino de Notting Hill, mas também sai para outros festivais de rua e faz apresentações em parques da cidade, podendo também ser agendado para eventos em clubes, escolas e associações diversas. Assim, o grupo se integra ao contexto de Londres e contribui para a construção do perfil sonoro da cidade.

Posto que os perfis musicais de muitas localidades hoje apresentam tanta diversidade – algo que, como vimos na abertura deste texto, também já podia ser constatado no passado – nos obriga a repensar nossas orientações teóricas e metodológicas para que possamos abarcar as múltiplas arenas onde são promovidas atividades musicais, seja qual for sua origem ou associações étnicas. Assim, a etnomusicologia se definirá pela forma como aborda a música e as vivências musicais humanas em vez de ser compreendida a partir das tradições e estilos musicais que investiga. Aqui exploramos perspectivas voltadas à relação entre atividades envolvendo música – qualquer música – e as localidades em que ocorrem, buscando entender como atividades envolvendo música – ou “musicares” – afetam essas localidades e como, por sua vez, são afetadas por elas. Ou seja, busca-se investigar como “comunidades musicais” (Shelemay 2011) se formam e se organizam mediante as condições localizadas em que se encontram e como impactam sobre elas.

ESPAÇOS, LUGARES, LOCALIDADES

Alfaias, os tambores dos maracatus, estão entre os instrumentos que, devido ao seu volume, dificilmente podem ser ignorados. Via de regra, conjuntos que tocam ao ar livre fazem uso de instrumentos potentes, como metais, gaitas de fole ou caixas e instrumentos de percussão. O volume das performances atrai atenção e indica que algo de extraordinário está acontecendo: o local se modifica com os sons ali produzidos. Bandas de música, por exemplo, com seus metais potentes criam ambientes e os

⁵ Ver o site do grupo, onde afirmam seus objetivos: <https://www.meetup.com/pt-BR/Brazilian-Maracatu-Drumming-and-Percussion-Group/>.

marcam com um ethos específico, como foi retratado de forma tão memorável na canção de Chico Buarque, “A banda”. Do mesmo modo, outros estilos musicais também imprimem um sentido particular aos contextos onde se fazem soar. As “neofanfarras” que se tornaram tão presentes no carnaval carioca, por exemplo, enchem as ruas com marchinhas debochadas, estimulando um comportamento coletivo de descontração e, por vezes, de contestação. A bossa nova, por sua vez, com seu estilo íntimo, de harmonias sofisticadas e quase falado, adaptou-se à esfera romântica dos barzinhos e boates dos anos 1960, um sonzinho gostoso para a troca de beijinhos entre namorados apaixonados. A música, portanto, é uma ferramenta central na construção de ambientes sociais, ou, como diriam Steven Feld e Keith Basso (1996), produzem um “sentido de lugar/localidade” (*sense of place*) e práticas propícias a ele.

A distinção feita por Michel de Certeau (1998 [1980], 201-203) entre “espaço” e “lugar” pode ser útil para compreendermos esse processo da construção musical de um sentido de localidade. Para de Certeau, um “lugar” é constituído pelo ordenamento de elementos numa determinada localidade; assim, um lugar é uma entidade estática onde cada elemento tem seu posicionamento próprio. O “espaço”, por outro lado, emerge através de atos que ocorrem em lugares. O espaço é composto do “cruzamento de [elementos] móveis” e produzido por ações, movimentos e prática. Se um lugar pode ser identificado por aquilo que está presente nele, o espaço adquire seus contornos a partir daquilo que nele se *faz*; um espaço é, como diz de Certeau, “um lugar praticado”. Por exemplo, muitos lugares têm maracatus, mas os maracatus de cada lugar constituem esses lugares de formas diferentes; os espaços que emergem de suas práticas são distintos, pois interagem com outros elementos e práticas ali presentes. Ou seja, os espaços construídos pelos maracatus no Recife se contrastam com aqueles construídos nas performances do Baque do Axé, posto que seus membros se integram aos grupos com bagagem e expectativas radicalmente distintas. Enquanto os maracatus pernambucanos envolvem predominantemente negros das classes subalternas, tendo, nas práticas, formas de marcar e preservar uma identidade negra, os maracatus do Reino Unido agregam predominantemente pessoas brancas que veem sua participação como um passatempo agradável junta a outras pessoas com visões cosmopolitas e liberais similares ao seus.

Um trabalho de particular interesse para exemplificar a articulação do musicar com o local de sua ocorrência é o estudo de Thomas Turino (1993), que investigou a performance as tropas de *siku* (flautas pã) em três contextos distintos do Peru: nas comunidades camponesas no altiplano peruano conhecidos como *ayllus*; em Conima, um centro urbano do altiplano; e em Lima. Traçou o impacto de cada localidade sobre a música (produto sonoro) e sobre as práticas – os musicares

– associadas à sua produção. Turino demonstrou que, embora suas gravações de tropas *limeñas* e tropas nos *ayllus* não tivessem diferenças significativas enquanto produtos, as *práticas* dos grupos se contrastavam tanto que sequer conseguiam tocar juntos. Posto que, nos *ayllus*, não se deve repetir peças musicais tocadas em festas anteriores, as tropas desenvolveram práticas coletivas que viabilizam a composição e aprendizagem de novos *sikuris* (peça para *sikus*) para cada evento; vale apontar que estas práticas têm um caráter fundamentalmente horizontal, neutralizando papéis de liderança. Já as tropas *limeñas*, no intuito de serem “autênticas”, fazem peregrinações às festas camponesas para gravar os repertórios dos *ayllus*, que são, então, “tiradas” pelas lideranças e ensinadas, frase por frase, às tropas urbanas de forma vertical. E mais: nos *ayllus*, as motivações que impulsionam as tropas a manterem suas atividades estão ligadas ao ciclo agrícola, sendo as festas os momentos principais para renovar as relações de reciprocidade com os santos e seres sobrenaturais da terra e do cosmos para garantir a produtividade local. Já na cidade, as tropas agregam predominantemente migrantes do altiplano – chamados, por muitos na cidade, de *indios* – em busca de melhores condições de vida. Mesmo atingindo parcialmente esse objetivo, os *indios* vivem um cotidiano marcado pela discriminação e preconceito. Assim, a participação numa tropa é, para muitos, uma forma de se integrar a uma comunidade de auxílio mútuo composta de pessoas que entendem sua experiência, mas é também uma esfera de empoderamento coletivo e afirmação cultural, frente a um cotidiano hostil.

Nessa perspectiva, os espaços de de Certeau, como vimos, emergem a partir de atos e práticas. Assim, um grupo musical, seja ele uma banda de música, um coral, um maracatu ou uma tropa de *sikus*, cria um espaço quando seus membros estão tocando, cantando e dançando, articulando-se às peculiaridades do lugar em que performam. Até as especificidades físicas do lugar de uma performance podem ser maximizadas na produção de espaços. Matt Sakakeeny (2010), por exemplo, relata como as bandas de jazz de Nova Orleans, conhecidas como “*second lines*”, que tocam nos enterros de negros da cidade, costumam parar para tocar por alguns minutos embaixo do viaduto da Interstate 10, devido à forma como a amplificação sonora propiciada por esse lugar promove fortes reverberações nos corpos dos participantes. Promover essas experiências tornou-se, inclusive, um ato político nestas comunidades, posto que a estrada, construída nos anos 1960, partiu ao meio o tradicional bairro negro de Tremé, destruindo, em nome do “progresso”, um espaço de intensa sociabilidade da população local. Cada vez que a procissão de um funeral negro novaorleanense se detém de baixo da Interstate 10, esse espaço – ou lugar praticado – adquire uma nova camada de significados, rememorando as lutas dos negros da cidade ao longo dos séculos.

ESPAÇOS E VIVÊNCIAS MUSICAIS

Se, por um lado, espaços são “lugares praticados”, são também contextos de vivências. Numa performance de maracatu, o ritmo das alfaias, as toadas e os passos da dança existem enquanto estruturas na memória dos participantes, mas seu poder de promover sentimentos de empoderamento numa comunidade negra só é vivenciado no ato da performance, no momento da produção de sonoridades e do movimento de corpos no espaço. É por esse motivo que, na etnomusicologia, faz-se uma distinção entre “música” e “fazer musical” ou “performance musical”. Esta distinção é central no pensamento de John Blacking, onde a música é compreendida como um *produto* da atividade humana, enquanto o fazer musical marca o *processo* de produção musical (Blacking 1969). Assim, a música enquanto estrutura mental é vista como um norteador dos atos performativos e a produção da música emerge de processos de interação social entre *performers* que compartilham esse saber e competência performativa. Com efeito, para Blacking, no ato de fazer música, as pessoas se envolvem em intensos processos de interação não-verbal, pois para que a música emerja, cada performer precisa entrar em sintonia com os demais e coordenar o seu comportamento com os co-participantes. Assim, como argumentei em outro trabalho, o objetivo da performance musical pode, muitas vezes, ter mais a ver com a oportunidade de vivenciar esta intensidade interativa do que com a qualidade da música produzida (Reily 2002, 111-12). Não surpreende, portanto, que frequentemente a qualidade do produto sonoro venha a ser avaliada a partir da experiência dos participantes no ato de produzi-lo: quanto mais prazeroso o fazer musical, tanto mais “bela” ou agradável a música.

Numa passagem marcante de seu livro *How musical is man?*, John Blacking (1973) discutiu o *tshikona*, a dança nacional do povo Venda da região do Transvaal da África do Sul. Os Venda disseram a Blacking que, quando se organiza um *tshikona*, “as pessoas correm para a cena da dança e deixam suas panelas ferverem”; o *tshikona* teria o poder de “fazer com que pessoas doentes se sentissem melhor, e de levar os velhos a dispensarem suas bengalas e dançarem”. Disseram-lhe, ainda, que *tshikona* traz “paz ao campo” (1973, 51). Claramente, o *tshikona* tinha – e continua tendo – o poder de mobilizar as pessoas de uma maneira muito profunda. Vale apontar, contudo, que a convocação de um *tshikona* na época em que Blacking fez sua pesquisa de campo (1956 a 1958) era prerrogativa de chefes, podendo ocorrer, por exemplo, na morte, coroação ou casamento de um chefe, bem como para outros eventos de importância política. Como apontou Jaco Kruger (2007, 38), no ordenamento da fila dos participantes na dança, os membros dos clãs dos chefes tomavam as posições dianteiras, seguidos pelos seus súditos, sempre em ordem de idade, articulando, assim, as hierarquias da sociedade Venda. Mesmo reconhecendo suas associações com a estrutura política, Blacking afirmou que o *tshikona* simbolizava o

poder dos chefes, mas, posto que o papel central dos líderes seria zelar pelo bem-estar de seus súditos, quando efetivamente conseguiam fazer isto, a performance da dança se apresentava como “um emblema sonoro de orgulho nacional”. Nas próprias palavras dele:

Embora [o *tshikona*] fosse, frequentemente, uma expressão do poder político de seu patrono, a experiência estimulava a individualidade tanto quanto um forte sentimento de comunidade e as pessoas discutiam mais a revitalização que trazia para suas vidas que a adesão a uma ordem política que a dança deveria consolidar (Blacking 1985, 87).⁶

Não é surpreendente que alguns críticos encontrem, nos escritos de John Blacking, uma marcada romantização do povo Venda, mas, mesmo sendo esse o caso, suas representações do universo ritual-musical desse povo servem para exemplificar aquilo que Arjun Appadurai (1996) chamou de “produção de localidade”. Esse antropólogo compreende a produção da localidade como a construção de “um terreno local de habitação, produção e segurança moral” (Appadurai 1996, 181). A construção da localidade, portanto, se constitui em projeto político: trata-se da construção coletiva de um espaço em que se almeja viver, englobando a distribuição de trabalho e de recursos de modo a garantir um cotidiano seguro para o grupo. O modelo de Appadurai tem como premissa uma distinção entre “localidade” e “vizinhança”: enquanto a localidade não é compreendida como um espaço físico, mas como uma “estrutura de sentimentos”, a vizinhança demarca uma área física (ou virtual), no qual as pessoas interagem umas com as outras e vivem seu cotidiano. Localidade, então, identifica a maneira pela qual as pessoas levam suas vidas num determinado contexto situado (ou, nos termos de Certeau, num lugar). Assim, Appadurai vê a localidade como a “propriedade da vida social” dessa comunidade, suas vivências naquilo que Certeau chamou de espaços. O conceito de localidade em Appadurai, portanto, vislumbra a articulação de lugar e espaço na vida cotidiana para produzir uma “estrutura de sentimentos” que, idealmente, estabeleceria esse terreno local de habitação, produção e segurança moral para a população da vizinhança/lugar. No entanto, sustentar esse terreno, afirma Appadurai, requer um esforço coletivo contínuo, posto que as localidades são “conquistas sociais inerentemente frágeis”. Esse alerta se concretizou de forma dramática e bastante trágica na rápida desestruturação da sociedade venda tradicional no decorrer do apartheid, particularmente a partir dos anos 1970, que levou a região a ser vista como “a capital do medo” (Lyncaster 2014, 57); na nova estrutura de sentimentos que se instalou no território, os contextos e oportunidades

6 Although [*tshikona*] was often an expression of the political power of its sponsor, the experience stimulated individuality as much as a strong sense of community, and people talked more of the refreshment that it brought to their lives rather than the adherence to a political order that it was supposed to consolidate

tradicionais de performance musical foram diminuindo e a transmissão das expressões musicais do repertório vinda para as novas gerações ficou comprometida (Kruger 2007, Mugovhani e Mapaya 2014).

Vale lembrar que o conceito de “estruturas de sentimento” foi inicialmente desenvolvido por Raymond Williams (1977), para quem a expressão indicaria “uma qualidade particular de experiência e relacionamento social, historicamente distinta de outras qualidades particulares, e marca uma geração ou um período” (1977, 131); articula as maneiras pelas quais “significados e valores (...) são vividos e sentidos ativamente”, sendo que, para Williams, a arte se constituiria numa arena privilegiada para a expressão de estruturas de sentimento. Appadurai capta aspectos do pensamento de Williams, rearticulando-os ao seu conceito de “tecnologias coletivas de interatividade” que seriam implementadas por grupos envolvidos em esforços para sustentar suas vizinhanças como terrenos viáveis, mediante a fragilidade da localidade. Com efeito, as tecnologias coletivas de interatividade são ferramentas para a implementação e sustentação do projeto político.

Nesse sentido, para Appadurai, essas “tecnologias” se centram em cerimônias, rituais e outras práticas comunitárias. Constituem-se em tecnologias de interatividade justamente porque sua encenação envolve coletividades da vizinhança que, ao encená-los, precisam se engajar em processos intensos de interação e negociação; só assim torna-se possível garantir que todas as tarefas ligadas à sua performance sejam realizadas e que os recursos necessários para sua realização sejam disponibilizados. Appadurai também observou que, na performance de atos rituais, as estruturas de sentimento que eles articulam se inscrevem nos corpos e nas mentes dos moradores da vizinhança que os encena. Evidentemente, como etnomusicóloga, não posso deixar de apontar que as arenas rituais e cerimoniais são frequentemente marcadas pela música e, como vimos, a performance musical requer intensa interação entre os *performers*. Mas a própria performance musical pode ser compreendida como ato ritualizado, posto que se fundamenta sobre a sincronização e coordenação dos comportamentos dos *performers* (Reily 2002, 16). Assim, a performance musical, particularmente aquela que ocorre de forma comunitária, pode se apresentar como uma tecnologia coletiva bastante eficiente para a produção da localidade. Vale apontar que, desde o fim do Apartheid, muitos Venda têm se voltado às práticas musicais no difícil processo de recuperação de uma estrutura de sentimentos que lhes garanta um retorno para uma localidade onde o espírito comunitário leve à redução da violência e melhores condições de vida (McNeill e James 2011, Mugovhani e Mapaya 2014).

Ao relacionar a produção da localidade com a formação de estruturas de sentimentos, Appadurai aponta para a construção de uma relação afetiva

que liga as pessoas de uma vizinhança ao contexto em que vivem e umas às outras. A antropóloga Kay Milton argumenta que as emoções “nos ligam, como indivíduos, ao nosso entorno” (2005, 25). Nossas emoções moldam os nossos sentimentos sobre os lugares que ocupamos e àqueles com quem os compartilhamos. Pode-se dizer, portanto, que promovem a formação de “geografias emocionais” (Smith et al 2009), levando-nos a “sentir” os espaços que nos cercam e a avaliá-los em relação a estes sentimentos. Existem lugares em que nos sentimos bem; outros que evocam sentimentos de alegria, espanto, admiração, nostalgia, ansiedade, medo, solidão ou algum outro sentimento. O que sentimos sobre diferentes lugares, diz Milton, afeta a maneira com que nos envolvemos com eles; nossas emoções evidenciam esse envolvimento e marcam nossas memórias (Milton 2005, 34). Assim, os lugares em que tivemos fortes sentimentos de bem-estar também ocuparão um lugar proeminente – e positivo – em nossas geografias emocionais. Esses sentimentos nos ligam aos lugares em que tivemos essas vivências; logo, muitos sentem fortes ligações emocionais com o lugar que entendem como sua “casa” (Smith et al 2009).

Compreendidos como contextos de interatividade coletiva, rituais e cerimônias (ou performances musicais) são, frequentemente, espaços em que pessoas de uma mesma vizinhança ou de vizinhanças relacionadas se engajam em atividades conjuntas. Posto que essas práticas comunitárias também se estruturam para promover experiências intensas, elas permitem que cada participante vivencie suas emoções num contexto em que outras pessoas também podem estar em meio a experiências marcantes, levando à vivência de sentimentos compartilhados, que, por sua vez, promovem o desenvolvimento de geografias emocionais compartilhadas. Assim, a eficácia das tecnologias de interatividade na produção da localidade reside no seu potencial de promover sentimentos coletivos de compromisso com um lugar (ou vizinhança) entre seus habitantes para que juntos busquem implementar para si um projeto de localidade viável.

A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE

A realização das celebrações da Semana Santa em Campanha nos fornece um exemplo de mobilização coletiva que pode ser entendido como uma produção musical da localidade, pois só ocorre anualmente porque um grande número de pessoas se dispõe a dar de seu tempo e de seus recursos para encená-la. Um dos primeiros sinais de que esse grande evento está por acontecer reside no recrutamento de pessoas dispostas a angariar fundos entre a população para a sua produção. Com alguns meses de antecedência, o Coral Campanhense inicia os seus preparativos, começando por verificar o estado das partituras para garantir que todos os membros, especialmente os novos, estejam munidos

com todo o repertório que cantarão. Estabelece-se um cronograma de ensaios e passa-se o repertório para avaliar o trabalho a ser feito até a primeira performance do grande drama coletivo. Ainda é preciso checar se todos tem a roupa preta usada na Semana Santa. Do mesmo modo, a banda se mobiliza para garantir as suas performances nas diversas procissões. Algumas cerimônias são reservadas para outros corais e conjuntos musicais, que também precisam se preparar. A cada ano algumas pessoas são escolhidas para serem os apóstolos, para quem roupas especiais precisam ser preparadas, assim como é necessário organizar as vestimentas das figuras das encenações da paixão de Cristo. Os passos, pequenas capelinhas com cenas das estações da cruz espalhados ao longo do trajeto das procissões, precisam ser arrumados. Há preparativos a se fazer nas igrejas e nos locais dos sermões campais e os andores precisam ser preparados, com a compra de flores, fitas, vasos, tintas. Recrutam-se voluntários para circular na cidade ao longo da Semana Santa com as matracas, posto que os sinos não tocam nesse período. Assim, ao passo que a Semana Santa se aproxima, há uma efervescência cada vez mais marcada na cidade em vista do crescente número de pessoas que se mobiliza nos preparativos das cerimônias, com equipes diversas se responsabilizando por aspectos diferentes dos festejos. Já na véspera da Semana, a população como um todo entra em ação: muitas famílias com casas no trajeto das procissões as preparam, estendendo toalhas rendadas nas janelas e enfeitando-as com flores; muitos campanhenses que já não vivem mais na cidade voltam para participar dos festejos, mobilizando suas famílias que continuam na cidade; em muitas casas fazem-se bacalhoadas e comidas especiais para a Semana Santa.

A Semana em si é marcada por uma série de procissões, missas e dramatizações da Paixão de Cristo. No Domingo de Ramos, faz-se a Benção dos Ramos e, uma vez benzidos, os ramos são carregados pelos fiéis na Procissão dos Ramos, marcando o início dos festejos. Mas para muitos, o primeiro evento significativo da Semana Santa é a Procissão do Depósito, na segunda-feira, em que a imagem de Nosso Senhor dos Passos, num grande andor com uma armação encoberta por um pano preto, ou velário, é transladado da Catedral para a pequena Igreja das Dores, junto com a população, caminhando silenciosamente atrás do santo. A procissão tem início assim que escurece, acompanhada pelos acordes melancólicos das marchas fúnebres tocadas pela banda. Chegando na Igreja das Dores, os fiéis encontram as portas fechadas, mas, após o primeiro sermão da Semana, as portas se abrem, revelando o coral da cidade, que entoia, *a cappella*, o *Miserere* de Manoel Dias de Oliveira.⁷ A forma como esse evento é

⁷ Há várias gravações dessa peça na internet para quem se interessar em vivenciar sua sonoridade.

organizado é particularmente propício para evocar sentimentos de piedade, respeito e compaixão entre os devotos, estabelecendo um clima sombrio na cidade que será mantido e mesmo aprofundado ao longo da Semana.

Esta é apenas a primeira procissão, havendo mais cinco até o final da Semana. Na terça-feira, celebra-se a Procissão do Encontro, em que as imagens de Nossa Senhora das Dores e de Nosso Senhor dos Passos se “encontram”, num momento de grande emoção para muitas pessoas, sendo que ao longo do trajeto há paradas nos “passos” em que a banda deixa de tocar para dar lugar ao coral e conjunto de cordas, que performam os *Motetos de Passos*, também de Manoel Dias. A Procissão de Nossa Senhora das Dores ocorre na quarta, acompanhada pela banda e a performance dos *Motetos de Dores* (Manoel Dias de Oliveira) diante dos Passos, cada moteto relembrando uma dor de Maria ao ser testemunha da morte de seu filho. Na quinta não há procissão, sendo a noite reservada para a cerimônia do Lava-pés.

Sem dúvida, o momento mais esperado da Semana Santa ocorre na Sexta-Feira da Paixão, evento em que se celebra o Descimento da Cruz; de forma dramática, a paixão e morte de Cristo são apresentados aos fiéis diante da Catedral. Ao me relatar sua experiência do Descimento, uma senhora me disse: “É o momento mais triste da Semana Santa aqui. A gente vê Jesus lá na cruz – como ele sofreu, Meu Deus! Aí eles tiram a coroa de espinhos, tiram os cravos – aquele braço vai descendo – o outro – e a mãe do lado. Todo ano eu choro”. Assim, promovendo fortes emoções entre muitos fiéis, a imagem de madeira maciça é tirada da cruz e colocada no esquife para o início da Procissão de Enterro. Antes da partida, ouve-se a primeira performance do Canto de Verônica (atribuído a Manoel Dias de Oliveira): *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videre si est dolor sicut dolor meus* (A vós todos que passais pelo caminho, olhai e vede se há dor semelhante à minha), seguida pelo Coro das Beús, que representa as três Marias presentes na crucificação. Ao som das marchas fúnebres e das performances ocasionais da Verônica e do coral, agora novamente *a cappella*, a procissão faz um longo e lento trajeto pela cidade, até retornar à Catedral para a missa, diante da imagem de Nosso Senhor Morto e Nossa Senhora das Dores. Ao final da missa, o coral se posiciona no altar e canta seu repertório da Semana, enquanto, em fila, os fiéis se aproximam da imagem para beijá-lo. É só por volta da meia-noite que todos os atos rituais da Sexta-feira Santa são finalizados.

As festividades se encerram com a Procissão da Ressurreição, que começa antes do sol nascer. As sonoridades dessa procissão já são outras, posto que a banda agora toca dobrados festivos e o coral performa o *Surrexit Dominus Vere*, de Manoel Dias, repleto de “aleluias”. Quando a procissão se volta para fazer a subida em direção à Catedral, o sol aparece no horizonte

e, conforme a multidão vai se aproximando da igreja, os sinos começam a tocar, redefinindo o espaço sonoro da cidade, que agora festeja a Ressurreição. Há ainda uma missa, a qual termina, como teria que ser, com o canto de Aleluia de Handel.

A Semana Santa campanhense, assim como as Semanas Santas de muitas cidades históricas brasileiras, configura-se como um grande drama coletivo, composto por uma série de celebrações que vão, progressivamente, promovendo sentimentos de tristeza e melancolia cada vez mais profundos entre os membros da população local. Como vimos, há uma grande mobilização de pessoas em diversas esferas para produzir esse evento de grande impacto afetivo. Não surpreende, portanto, que a Semana Santa é fonte de muito orgulho para a cidade e o principal emblema da identidade local.

A descrição se estendeu para que fosse possível demonstrar que, embora a música e as sonoridades tenham um papel central e contínuo em todos os rituais principais da Semana, articulam-se a elas outras práticas e formas expressivas, abarcando dramatizações, figurinos, a confecção de andores, as performances dos sermões, artes culinárias e muito mais. Ao longo da Semana, a população é bombardeada por sons, poética, cores, cheiros, sensações, suas sensibilidades continuamente estimuladas durante seu engajamento nos atos rituais. As experiências produzidas na Semana Santa de Campanha são o resultado dos esforços coletivos de todos aqueles que contribuíram, de alguma forma, para garantir o êxito das celebrações. Compete-nos lembrar também de um longo histórico de contribuições e negociações em festejos anteriores, desde o surgimento da vila no século XVIII, que foram estabelecendo a base para as encenações contemporâneas. Foram nelas que foi sendo estabelecido o repertório do evento, que se definiu as trajetórias das procissões, que os passos foram construídos, que os horários das atividades foram estabelecidos com o potencial de maximizar o efeito da escuridão da noite para alguns rituais e do nascer do sol para outro. Com efeito, a cada celebração há uma renegociação na organização da Semana, mas ela é feita à luz de negociações e práticas que formam um saber compartilhado entre a população local.

Poderíamos dizer, portanto, que a Semana Santa campanhense emerge de um longo histórico de engajamentos com as celebrações, o qual constitui um histórico local de “musicares”. Como já foi indicado no início deste texto, entendemos esse termo como qualquer atividade envolvendo música. Trata-se de uma adaptação do termo “*musicking*”, originalmente proposto pelo musicólogo neozelandês Christopher Small (1998), que argumentou que os processos musicais não se restringem ao fazer musical propriamente dito, mas abarcam também a escuta da música, discussões sobre música entre amigos, a organização de um evento musical e

muitas outras atividades envolvendo música⁸. Sem dúvida, Small tem desafiado os limites da musicologia, particularmente com a proposta – um tanto polêmica – de ver, como forma de musicar, até mesmo a venda de ingressos para um concerto ou a mudanças dos pianos de um lugar ao outro, posto que estes atos “contribuem para a natureza do evento que é a performance musical” (1998, 9). Em vez de estabelecer um inventário de atividades que poderiam ou não ser abarcados como formas de musicar, preferimos compreender o termo como qualquer ato que envolve a musicalidade humana e que, por meio da música e das sonoridades, cria um espaço de interação que mobiliza as sensações e sensibilidades musicais humanas. Assim, os espaços criados pelo musicar não só dependem de saberes e práticas compartilhados, mas também promovem experiências compartilhadas e, muitas vezes, elas são de grande intensidade e, por isso mesmo, memoráveis.

Retomando o exemplo da Semana Santa em Campanha, não há dúvida de que muitas práticas associadas às festividades têm relações aparentemente tênues com a música, mas vale observar que se ouve música durante boa parte dos rituais de rua – particularmente nas procissões; nesses eventos, a música é suspensa apenas para os diversos sermões performados nelas. As performances musicais, portanto, dão temporalidade aos rituais e à Semana como um todo, tendo, assim, um papel primordial na sustentação da estrutura de sentimentos almejada na celebração da paixão e morte de Cristo. Ao dar continuidade às atividades coletivas, elas as encobrem com o *ethos* – ou *pathos* – presente nas suas características enquanto música: uma procissão acompanhada por marchas fúnebres, por exemplo, é vivenciada de forma muito diferente do que uma em que se toca dobrados, posto que seus andamentos são muito diferentes, assim como, via de regra, há contrastes sonoros entre os ritmos utilizados, a relação entre as partes dos instrumentos, os modos usados entre outros fatores musicológicos. As marchas fúnebres induzem ao silêncio e à contemplação e impelem os corpos dos participantes a se moverem de forma lenta e arrastada. Quando a banda passa a tocar dobrados, surge um pequeno balanço no passo de muitos fiéis, o que propicia o surgimento de sentimentos positivos, particularmente quando a pessoa se vê caminhando, junto com muitas outras pessoas de sua comunidade, rumo ao sol, como ocorre na Procissão da Ressureição. Com efeito, as propriedades da música e das sonoridades de um ritual afetam os corpos dos participantes (DeNora 2000), e nas procissões da Semana Santa, podem ter um papel na organização de práticas coletivas. Assim, mesmo que alguns participantes da Semana possam estar “teatrando” (Pimentel 2020), caminhando, rezando, “sermando”, elas também podem

⁸ Ver o texto do Projeto Temático apresentado à FAPESP por Suzel Ana Reily, Rose Satiko Hikiji e Flávia Toni Camargo (2016).

estar “musicando”; para isso, basta estarem engajados num evento envolvendo música e serem afetados por ela.

O MUSICAR LOCAL

É possível argumentar que não há musicar que não seja localizado, tanto geográfica quanto temporalmente, posto que, sendo uma atividade, precisa acontecer em algum lugar e em algum momento. No entanto, propomos aqui que a *investigação* do “musicar local” enquanto categoria analítica envolve o estudo da articulação do musicar ao local em que ocorre. Trata-se, portanto de, a partir de casos etnográficos concretos, buscar identificar como as atividades musicais investigadas afetam a localidade em que se encontram e como as propriedades da localidade afetam os musicares que ocorrem ali.

Ao longo desse texto, buscou-se apresentar a articulação do musicar com sua localidade a partir de uma variedade de perspectivas. Observamos como localidades são contextos de musicares diversos em que cada prática musical evidencia um histórico oculto de encontros, envolvendo negociações, apropriações, conflitos, competições, transmissões voluntárias e forçadas, processos estes integrados a complexas redes que vão se sobrepondo ao longo do tempo. Assim se produz a especificidade das sonoridades locais que reverberam suas localidades. É ali que comunidades musicais se formam em meio a encontros e desencontros, demarcando espaços a partir dos elementos móveis a sua disposição.

Enquanto tecnologia de interatividade de considerável eficácia, o musicar local cumpre um papel primordial na produção e sustentação de localidades. Ele se integra ao projeto político da produção de cada localidade. Ao se integrarem à vida cotidiana, os musicares se tornam espaços que promovem sentimentos de pertencimento e compromisso para com os contextos em que são vividos e para com aqueles com quem as experiências foram compartilhadas. Torna-se compreensível, portanto, entender a frequência com que Finnegan (1989) ouviu dos musicantes com que trabalhou em Milton Keynes que sentiam que suas atividades musicais constituíam um serviço valioso para a cidade. De modo análogo, os foliões em minha pesquisa reiteraram inúmeras vezes que cumpriam suas jornadas anuais devido a uma obrigação divina que tinham para levar a bênção dos Três Reis aos fiéis (Reily 2002).

O mundo globalizado em que vivemos é marcado, cada vez mais, pela diversidade, abarcando identidades diversas, fundamentadas em raça, etnicidade, gênero, idade, religião, ideologia política, deficiência entre outras. O musicar local se insere em meio a essa diversidade – e às tensões

que ela pode evocar em vista do classismo, racismo, xenofobia, misoginia, homofobia, preconceitos religiosos e contra deficientes e conflitos ligados a diferenças ideológicas. Assim, o musicar pode reforçar posicionamentos dominantes, criar espaços de sociabilidade com pares, construir refúgios em ambientes hostis, contestar violências cotidianas, demarcar espaços para transcender e neutralizar as diferenças. Partindo-se de uma perspectiva em que o musicar local é visto como ferramenta para a implementação e sustentação da produção da localidade enquanto projeto político, a investigação desse campo busca compreender como as pessoas se mobilizam e se organizam, musicalmente, em suas vizinhanças e como fazem uso de práticas musicais as mais diversas para produzirem um terreno local de habitação, produção e segurança moral na busca pela convivência comunitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appadurai, Arjun. 1996. The Production of Locality. In: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, editado por Arjun Appadurai, 178-99. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bhabha, Homi. 1996. Unsatisfied: Notes on Vernacular Cosmopolitanism. In: *Text and Nation*, editado por Laura Garcia-Morena e Peter C. Pfeifer, 191-207. London: Camden House.
- Blacking, John. 1969. *Process and Product in Human Society* (Inaugural Lecture). Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Blacking, John. 1985. Movement, Dance, Music, and the Venda Girls' Initiation Cycle. In: *Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*, editado por Paul Spencer, 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boonzajer Flaes, Rob. 2000. *Brass Unbound: Secret Children of the Colonial Brass 41 Band*. Amsterdam: Royal Tropical Institute.
- Brucher, Katherine; Suzel Reily. 2013. The World of Brass Bands. In: *Brass Bands of the World*, editado por Suzel Reily and Katherine Brucher, 1-31. Aldershot: Ashgate.
- Certeau, Michel de. 1998 [1980]. *A invenção do cotidiano – artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fagundes, Samuel Mendonça. 2010. *Processo de transição de uma banda civil para banda sinfônica*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Feld, Steven; Keith Basso (orgs.). 1996. *Sense of Place*. Santa Fé: School of American Research Press.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giesbrecht, Érica. 2011. *O passado negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através de performances de legados musicais*. Tese de Doutorado. Universidade de Campinas.
- Jorritsma, Marie. 2016. Hidden Histories of Religious Music in a South African Coloured Community. In: *The Oxford Handbook of Music and World Christianities*, editado por Suzel Ana Reily & Jonathan Dueck, 228-47. New York: The Oxford University Press.

- Kiddy, Elizabeth W. 2005. *Blacks of the Rosary: Memory and History in Minas Gerais, Brazil*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Kruger, Jaco. 2007. Singing Psalms with Owls: A Venda Twentieth Century Musical History Part Two: *Tshikona*, Beer Songs and Personal Songs. *African Music*, 8 (1): 36–59.
- Lange, Francisco Curt. 1966. *A organização musical durante o período colonial brasileiro*. Coimbra: Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros.
- Lucas, Glauro. 2002. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Lyncaster, Juhli. 2014. *Connecting Bodies: Re-examining Ritual Murder in Venda*. Dissertação de mestrado, Carleton University, Canada.
- Massey, Doreen. 1993. Questions of Locality. *Geography*, 78 (2): 142–49.
- McNeill, Fraser; Deborah James. 2011. Singing Songs of AIDS in Venda, South Africa: Performance, Pollution and Ethnomusicology in a Neo-liberal Setting. In: *The Culture of AIDS in Africa: Hope and Healing through Music and the Arts*, editado por Gregory Barz & Judah Cohen, 193–213. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Milton, Kay. 2005. Meanings, Feelings and Human Ecology. In: *Mixed Emotions: Anthropological Studies of Feeling*, editado por Kay Milton & Maruška Svašek, 25–41. Oxford: Berg.
- Mugovhani, Ndzwamato George; Madimabe Geoff Mapaya. 2014. Towards Contestation of Perceptions, Distortions and Misrepresentations of Meanings, Functions and Performance Contexts in South African Indigenous Cultural Practices. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 5 (27): 1201–206.
- Neves, José Maria. 1997. *Música sacra mineira: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Pimentel, Hellem. 2020. *Dos bastidores ao palco: o teatrar-musical do grupo Ponto de Partida*. Tese de doutorado. Universidade de Campinas.
- Reily, Suzel Ana. 2002. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Reily, Suzel Ana. 2006. Remembering the Baroque Era: Historical Consciousness, Local Identity and the Holy Week Celebrations in a Former Mining Town in Brazil. *Ethnomusicology Forum*, v. 15, p. 39–62.
- Reily, Suzel Ana. 2011. A Experiência Barroca e a Memória Local na Semana Santa de Minas Gerais. *Per Musi*, 24: 43–53. https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000200006
- Reily, Suzel Ana. 2013. Music, Minas, and the Golden Atlantic. In: *The Cambridge History of World Music*, editado por Philip Bohlman, 223–52. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reily, Suzel Ana; Rose Satiko Hikiji; Flávia Toni Camargo. 2016. *Projeto Temático FAPESP 2016/05318-7 "O musical local – novas trilhas para a etnomusicologia"*. Projeto submetido à FAPESP, São Paulo.
- Rezende, Francisco de Paula Ferreira de. 1987. *Minhas recordações*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.
- Sakakeeny, Matt. 2010. "Under the Bridge": An Orientation to Soundscapes in New Orleans. *Ethnomusicology*, 54(1): 1–27.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2011. Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society*, 64(2): 349–90.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performance and Listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.
- Smith, Mick et al. 2009. Geography and Emotion – Emerging Constellations. In: *Emotion, Place and Culture*, editado por Mick Smith et al, 1–19. Aldershot: Ashgate.
- Turino, Thomas. 1993. *Moving away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Valladão, Alfredo. 1940. *Campanha da Princesa*. vol. 4. Rio de Janeiro: Leuzinger.

Williams, Raymond. 1977. *Maxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Suzel Ana Reily é Professora Titular de Etnomusicologia do Departamento de Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Ela coordena o Projeto Temático FAPESP "O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia". Suas publicações incluem: *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil* (Chicago, 2002) e a organização de *The Oxford Handbook of Music in World Christianities* (com J. Dueck, Oxford University Press, 2016) e *Routledge Companion to the Study of Local Musicking* (com K. Brucher, Routledge, 2018), contemplado com o 2019 Ellen Koskoff Edited Volume Prize. E-mail: sreily@unicamp.br

Recebido em: 15/02/2021

Reapresentado em: 10/03/2021

Aprovado em: 23/03/2021