

Reis dos Temerosos: comunidades, identidades e circuitos musicais em Januária-MG¹

Edilberto José de Macedo Fonseca (CNFCP/IPHAN)

“A Elizabeth Travassos, in memoriam”

Resumo: Em 1960, o folclorista Joaquim Ribeiro realizou filmagens e gravações fonográficas de expressões musicais e manifestações de tradição popular, como o Terno de Reis dos Temerosos, para o “Levantamento Folclórico de Januária”, município do norte de Minas Gerais. Tomando essas gravações como vestígios históricos, mostramos a importância desses registros para uma análise da formação dos circuitos de práticas musicais na cidade. Sugerimos também que a ideia de “comunidade” vem assumindo novos significados ao ser reapropriada pelos inúmeros agentes e grupos culturais que formam a complexa teia de relações sociais na qual se insere os Temerosos hoje.

Palavras-Chaves: Música de tradição oral. Circuitos musicais. Comunidades. Indústria Cultural. Januária (MG).

Reis dos Temerosos: communities, identities and musical circuits in Januária, MG

Abstract: In 1960, folklorist Joaquim Ribeiro made films and sound recordings of musical expressions and manifestations of popular tradition, such as the “Terno dos Temerosos”, for the “Levantamento Folclórico de Januária”, a city in northern Minas Gerais. Taking these recordings as historical evidence, the intent is to show the importance of such recordings for an analysis of the formation of circuits of musical practices in the city, and also how the idea of “community” has taken on new meanings when it is reapropriated by the many agents and cultural groups that form the complex web of social relations in which the “Temerosos” are inserted today.

Keywords: Music of oral tradition. Musical circuits. Communities. Cultural Industry. Januária (MG).

Em 1960, o folclorista Joaquim Ribeiro (1907-1964) conduziu o *Levantamento Folclórico de Januária*, no ano do centenário de fundação da cidade situada à beira do rio São Francisco no norte de Minas Gerais. O Levantamento foi uma ação de pesquisa implementada pela recém-instituída Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB)², e pretendia realizar um inquérito “que permitisse registrar a vida popular em seus variados aspectos” (RIBEIRO, 1970, p. 19). O resultado foi posteriormente publicado no livro *Folclore de Januária*, de Joaquim Ribeiro. Como ação institucional do estado brasileiro, o Levantamento compunha a linha de estudos, pesquisas e coletas das tradições populares que se vinham formando, especialmente com os folcloristas, desde o final do século XIX.

¹ Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP)/IPHAN pelo apoio à pesquisa. Discuto aqui aspectos abordados em minha tese “Temerosos Reis dos Cacetes: uma etnografia dos circuitos musicais e políticas culturais em Januária-MG” (2009).

² A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro foi criada em 1958 no âmbito governamental, dentro do MEC, graças aos esforços da Comissão Nacional de Folclore (esta de âmbito não-governamental, e criada em 1947), com a qual não deve ser confundida. A Campanha, incorporada à FUNARTE em 1980, passa então a se chamar Instituto Nacional do Folclore. Em 1990, torna-se Coordenação de Folclore e Cultura Popular e, depois, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Em 2004, passa a ser parte integrante do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Durante o século XX, as políticas públicas para a área de cultura no Brasil se modificaram substancialmente, consagrando tendências e conceitos, personagens e instituições (ORTIZ, 1988). Especificamente em relação às culturas populares tradicionais, o campo é marcado inicialmente por iniciativas particulares e fortuitas que, através de uma lenta e progressiva formalização, irão articular-se com vistas a uma maior institucionalização, até tornarem-se, por volta da metade do século, assunto de Estado. A implementação da CDFB representou o ponto culminante de todo um conjunto de esforços empreendidos por intelectuais, artistas, grupos e instituições, especialmente no período de 1947 a 1964, dentro do que o antropólogo Luís Rodolfo Vilhena (1963-1997) chamou de “Movimento Folclórico Brasileiro” (VILHENA, 2004). O Movimento Folclórico visava à formalização de um espaço institucional em âmbito federal que tratasse das culturas populares, afirmando práticas e saberes tradicionais, participando de todo um projeto nacionalista que se configurava então. O Levantamento parece inaugurar um novo modelo de atuação do Estado brasileiro no âmbito das políticas públicas voltadas para as culturas populares tradicionais, na medida em que passou a articular uma ampla rede de colaboradores e agentes institucionais para a sua realização.

Partindo de alguns condicionantes históricos que determinaram a formação e a posição estratégica de Januária no cenário do Norte de Minas, especialmente em relação ao que a antropóloga Ruth Finnegan denominou “circuitos” de práticas musicais (FINNEGAN, 1989), pretendemos aqui levantar subsídios que permitam delinear a trajetória de transformação do lugar simbólico ocupado pelas práticas musicais ligadas às tradições populares frente a esses circuitos hoje, especialmente em relação a um dos grupos locais, o *terno de Reis dos Temerosos*. O terno é uma modalidade de reisado ligada à epifania católica que acontece entre 2 e 6 de janeiro de cada ano.



Figura 1 - Terno de Reis dos Temerosos - Januária /1960. Em primeiro plano no lado direito da foto, Berto Preto. Arquivo CNFCP/IPHAN.

Vestidos de marinheiros, evoluem, percutindo cada qual seu bastão de madeira contra o dos companheiros, cantando e marcando o ritmo na “ginga” dos dançadores. Um detalhamento da trajetória dos Temerosos, registrados por ocasião do Levantamento, aponta para a compreensão da rede de relações na qual se tem inserido, e para tal os registros fonográficos realizados por Joaquim Ribeiro tornam-se vestígios históricos essenciais.

Com uma histórica vocação para polo comercial e cultural, até a ida de Joaquim Ribeiro Januária vivia ainda sob condições sociais bastante marcadas por relações comunitárias baseadas em laços familiares e territoriais. A tentativa de entendimento das transformações das tradições populares, a partir da trajetória de um grupo e sua inserção nos circuitos musicais locais hoje, passa pela discussão sobre a ideia de *comunidade*, sua conceituação tradicional e os novos significados que vem assumindo na sociedade moderna. Partindo da descrição de práticas musicais representativas e seus circuitos relacionados, será traçado aqui um panorama do ciclo anual de festas, suas características, principais agentes e a forma como se articulam no âmbito da produção cultural local.

Como sugere Bruno Nettl, a história da etnomusicologia deve ser contada a partir da história dos registros fonográficos (NETTL, 1983, p. 359). No entanto, deve ser contada não somente a partir dos avanços tecnológicos, mas de como os grupos culturais se têm apropriado deles enquanto ferramenta de construção de memória e identidade social. A avaliação de como se têm dado essas apropriações por meio de representações e práticas sociais pressupõe uma pesquisa etnográfica que, muitas vezes, tem sido negligenciada. Incorporadas à paisagem sonora das populações que a elas têm acesso em sua dimensão de bens de consumo, as gravações fonográficas configuram sentidos, determinam gostos e valores, reeducando a escuta e a prática dos músicos. Partindo de um panorama dos variados circuitos de práticas musicais e da progressiva utilização dos registros fonográficos e seus meios de difusão, especialmente em relação àqueles produzidos pelo Levantamento, o objetivo será entender o lugar simbólico reservado hoje às tradições populares. Retratos sonoros desse recanto do País, os registros do Levantamento revelam ainda o tipo de olhar etnográfico hegemônico dentro da prática de pesquisa dessas expressões populares nesse período.

* * * *

Historicamente, Januária se configurou como espaço de convergência e interação entre indivíduos e grupos sociais, bens e serviços, principalmente porque o rio São Francisco foi a mais importante rota de colonização do sertão. Joaquim Ribeiro afirmava que a região apresentava “uma real importância para a verificação das diversas camadas de tradicionalismo que se sedimentaram através dos tempos” numa área em “que se chocaram as duas ondas, mais intensas, da conquista do interior. Uma, vinda do sul, do planalto paulista e outra, do norte, da irradiação pastoril do interior baiano” (RIBEIRO, 1970, p. 17). A cidade irá comemorar seu centenário de fundação num contexto de franca ampliação da rede de serviços e produtos disponibilizados pela chamada *indústria cultural*³, quando a população girava em torno de 60.000 habitantes, com apenas 20% habitando a área urbana.

Se a música presente em manifestações e festas populares tradicionais se apoia numa rede de relações sociais comunitárias e dela é parte constituinte, a “cena” musical na cidade sempre envolveu um conjunto bem mais amplo de agentes que atuavam em diferentes momentos, circunstâncias e lugares, articulando uma teia de produtos e serviços. Hoje, além do carnaval, dos ciclos natalino e junino e das datas cívicas, a cidade conta também com os carnavais fora de época, o Festival Internacional de Folclore, o período de férias escolares, e eventos próprios da cidade como a Festa *Dark* e a Festa dos Santos do Rio, que mobilizam a população e fazem interagir inúmeros atores sociais e instituições.

Pesquisando a cidade inglesa Milton Keynes, a antropóloga Ruth Finnegan produziu um trabalho de descrição do que chamou *mundos musicais* (“*musical worlds*”), configurados não só por seus “estilos musicais, mas também por outras convenções sociais: as pessoas que dele tomam parte, seus valores, suas práticas e entendimentos compartilhados, modos de produção e distribuição, e a organização social de suas atividades musicais coletivas” (FINNEGAN, 1989, p. 32). Finnegan utiliza a ideia de “mundo da arte”, de Howard Becker, para quem esses

³ Para Theodor W. Adorno, a indústria cultural se estrutura na combinação de setores onde são fabricados, de modo mais ou menos planejado, produtos talhados para o consumo de massas e cujo consumo é determinado em grande medida por esses próprios produtos. Setores que estão entre si analogamente estruturados, ou pelo menos reciprocamente adaptados. Quase sem lacunas, constituem um sistema (ADORNO, 1994).

“mundos” são constituídos por formas de organização que, apesar de efêmeras, “frequentemente se tornam mais ou menos rotineiras, produzindo padrões de atividade coletiva” (BECKER, 1982, p. 1), e têm na divisão social do trabalho um fator determinante de suas formas de organização. Porém, diferentemente da forma como argumenta Becker, quase sempre esses mundos se constroem mais como “espaço de luta” do que como “ação coletiva” com objetivo comum. Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu, o termo *campo* designa os espaços sociais – de caráter cultural, religioso, científico, político ou econômico, entre outros possíveis – que, com certo grau de autonomia e conformados por forças relativamente objetivas e autônomas, abrigam conflitos estilizados a partir de modelos de autoridade e hierarquias específicas (BOURDIEU, 1983). Assim como em Januária, é comum que esses mundos musicais sejam constituídos em função de concepções naturalizadas sobre “música” e sobre os “músicos”. Se, por um lado, adjetivos como *popular*, *erudito*, *folclórico*, *infantil*, *jovem* ou de *massa* são utilizados, servindo para determinar espaços sociais distintos para a atuação de músicos que transitam por entre eles e através deles, por outro, os circuitos evocam a ideia de trânsito, de roteiros para atuação, enquanto espaços culturais abertos e com fronteiras não delineáveis. A pesquisa de campo mostrou que os músicos que participam, por exemplo, nas festas de São Gonçalo, atuam com os Temerosos, nas porfias de viola e em várias festas locais.

A compreensão da trajetória do terno dos Temerosos passa pelo entendimento do lugar simbólico ocupado pela “Rua de Baixo”, bairro em que surgiu. Situada às margens do rio, numa das extremidades da área urbana, é composta por segmentos de baixa renda e formada predominantemente por negros, com grande concentração de ofícios como pescadores, barqueiros, remeiros, peixeiros ou vazanteiros⁴. Joaquim Ribeiro assim descreve os Temerosos:

O principal grupo de reisado de Januária é o “terno dos Temerosos” dirigido pelo negro Norberto Gonçalves. Apresentam-se vestidos de marinheiro e armados de pequenos paus. Dançam e cantam, fazendo o ritmo com os referidos pauzinhos. A música e a letra foram registradas. Foram gravadas todas as músicas dos “Temerosos”. A dança e as evoluções foram filmadas (Ribeiro, 1970, p. 171).

João Damasceno, seu atual Imperador (líder), conta que o terno dos Temerosos foi trazido da Bahia pelo folião e líder da colônia de pescadores, Norberto Gonçalves dos Santos, o Berto Preto. Berto impunha-se pelo trânsito político dentro da colônia e pelo exemplo moral como líder de vários outros folguedos populares: reis de caixa⁵, reis de boi⁶, dança de São Gonçalo⁷. A musicista Clarice Sarmiento, que fez alguns registros escritos do repertório do grupo em 1994, argumenta que “a sétima abaixada no modo menor aparece, em alguns cantos, indicando o caminho a partir do Nordeste até fixar-se nas cidades ribeirinhas: Januária, São Francisco e Pirapora (Buritizeiro), através da Bahia” (SARMENTO, 1994, p. 16). Musicalmente, quatro momentos se distinguem nas *performances* do grupo: as *Marchas de rua*, quando o grupo sai

⁴ Populações que vivem em interação ecológica com o fluxo determinado pelas cheias e secas sazonais do rio São Francisco, envolvendo atividades econômicas em terras alagadas e também a pecuária.

⁵ *Reis de caixa* ou *folia de caixa* é uma tradicional modalidade de folia de Reis difundida na região. Difere dos Temerosos, pois é realizada dentro das casas, sem coreografia e com repertório distinto.

⁶ Folguedo do boi composto de cantos recitativos, situações cômicas e entrecos dramáticos, onde se destaca o episódio de morte e ressurreição do boi (TESAURO, 2009).

⁷ Dança de pares de origem portuguesa organizada em louvor ao santo violeiro, como pagamento de promessa ou devoção. Em frente à imagem do santo, duas fileiras de mulheres encabeçadas pelo mestre e contramestre fazem evoluções com arcos brancos enfeitados. É dividida em jornadas ou *langas*, realizadas em múltiplos de 12, havendo ao final a *contradança* de caráter mais lúdico (TESAURO, 2009).



Figura 2 - Terno dos Temerosos - Foto: Francisco Moreira da Costa, 2006. (Acervo CNFCP, 2008).

às ruas em desfile em direção às casas a serem visitadas; o *Canto de entrada*, quando a folia é apresentada à casa visitada; os *Sambas*, momento em que a roda é formada e, sempre girando, cantam e dançam ao som da batida dos cacetes; e, finalmente, a *Retirada*, quando saem em marcha para visitar a próxima casa da jornada.

A escuta das gravações de 1960, aliada à observação das filmagens feitas pelo Levantamento, permite perceber inúmeras transformações na *performance* do terno. Contudo, o mais interessante é observar a constância, ou seja, aquilo que, como um “núcleo duro”, lhe confere valor singular, e uma aura de originalidade em meio às outras expressões da região. Se, em relação ao repertório musical, foram pequenas as mudanças, já o conjunto orquestral, o andamento das cantigas e a “ginga” dos dançadores mudaram bastante. O grupo que, à época de Joaquim Ribeiro, era formado por instrumentos de banda, hoje é acompanhado por uma viola de 10 cordas ligada a um amplificador carregado por uma bicicleta, um bongô e um bumbo. Entretanto, mesmo que letras e melodias apresentem pequenas modificações, é a aceleração do andamento musical o que melhor traduz as transformações nas *performances* do terno desde as gravações da CDFB. Não havendo ensaios, o aprendizado do repertório musical e da “ginga” com os bastões é feito através da convivência cotidiana, sendo comum encontrar pessoas na Rua de Baixo que já tenham participado ou que possam participar como dançadores. O sociólogo Renato Ortiz argumenta que somente como tradição é que a memória do fato folclórico existe, apresentando-se “encarnada” no grupo social que teatralmente a realimenta a cada *performance* (ORTIZ, 1985). Tomando o conceito de identidade, como é exposto pelo sociólogo Jean-Pierre Warnier, enquanto “conjunto dos repertórios de ação, de língua e de cultura que permitem a uma pessoa reconhecer sua vinculação a certo grupo social e identificar-se com ele” (WARNIER, 2003, p. 18), é possível ver como o grupo tem operado em termos comunitários com essa ideia a partir de uma prática musical. O aprendizado não-sistematizado do repertório musical, das danças e evoluções com os bastões, atua como um modelo de representação do *ethos*⁸ comunitário da Rua de Baixo, exercendo papel importante no estreitamento dos laços pessoais com uma ancestralidade que é dinamicamente construída e que os liga aos parentes mais próximos, à

⁸ O “*ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete” (GEERTZ, 1989, p. 143).

colônia de pecadores e, também, à própria cidade. Assim cultivada, a identidade constitui-se no que a historiadora Verena Alberti chama de “resultado de um trabalho de organização e de seleção daquilo que é importante para o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência” (ALBERTI, 2004, p. 27), e o repertório musical cumpre papel fundamental nesse processo.

Repositórias de marcas identitárias da cultura local, as celebrações católicas dedicadas aos Reis Magos têm seu lugar simbólico resguardado pelo fato de configurarem modelos de conagração de grupos e indivíduos unidos por laços comunitários e familiares. Nesses e em outros casos, a expressão *comunidade* surge como uma ideia situada no senso comum para tratar de grupos sociais excluídos economicamente. É comum ouvir os grupos de Reis se referirem a suas próprias expressões como frutos da “nossa comunidade”. Como afirma Benedict Anderson, “todas as comunidades maiores que as primeiras aldeias de contato direto (e talvez incluindo essas) são imaginadas. As comunidades não devem distinguir-se por sua falsidade ou legitimidade, mas sim pelo estilo em que são imaginadas” (ANDERSON, 1993, p. 20).

O sociólogo alemão Ferdinand Tönnies foi um dos primeiros a propor uma distinção entre os conceitos de comunidade (*Gemeinschaft*) e sociedade (*Gesellschaft*). As *Gemeinschaften* teriam caráter mais real, concreto, exclusivo e delimitador, pois seriam tributárias de relações mais orgânicas e tradicionalmente constituídas em contextos sociais circunscritos. Já as *Gesellschaften* seriam marcadas por relações mais virtuais, mecânicas, inclusivas e diluidoras⁹ (TÖNNIES, 1973). Tönnies argumenta que tanto a comunidade como a sociedade só se podem constituir à medida que haja o que ele chama de “compreensão”, no sentido de um “consenso”, representando “a força e a simpatia sociais particulares que associam os homens enquanto membros de um todo” (TÖNNIES, 1973, p. 102). A compreensão que cria o sentimento comunitário tem suas bases estabelecidas em relações sociais e humanas muito concretas e se constrói em torno de necessários laços de dependência de várias ordens (familiares, de compadrio, profissionais, etc.). O antropólogo norte-americano Robert Redfield afirma serem, idealmente, quatro as características de uma comunidade: sua natureza distinta, sua pequena dimensão, sua homogeneidade e também autossuficiência. A distinção está associada à maneira como ela se liga a uma localidade, diferenciando-se de outras em função de suas particularidades culturais. É preciso, entretanto, que sua dimensão territorial seja suficientemente reduzida para que haja manutenção das regras que configuram os padrões de compreensão e consenso entre seus membros. A homogeneidade é o equivalente do que Redfield chama de “mudança lenta” (*slow-changing*), e se refere às relações dentro de um sistema social que opera com regras que valem para todos, em função do sexo e da idade; “a carreira de uma geração se repete na precedente” (REDFIELD, 1989, p. 4). Já a autossuficiência é a qualidade de suprir “para todos, ou para a maioria, as atividades e necessidades das pessoas que fazem parte dela. A pequena comunidade é um arranjo [que vai] do berço ao túmulo” (REDFIELD, loc. cit).

É possível que, até a chegada de Joaquim Ribeiro, Januária contasse com redutos nos quais um “perfil comunitário ideal” servisse de parâmetro para uma análise da realidade

⁹ É possível relacionar a *Gemeinschaft* e a *Gesellschaft* com a divisão proposta por Émile Durkheim para modelos de relação que estariam presentes entre grupos de naturezas distintas. As “sociedades primitivas”, dominadas pelas relações de parentesco, criariam um sistema com maior homogeneidade de sentimentos e valores entre seus membros, constituindo um tipo de “solidariedade mecânica”. Já as “sociedades complexas”, fundadas na divisão do trabalho, na diferenciação social e na interdependência entre sujeitos especializados, constituiriam relações marcadas por uma “solidariedade orgânica”, plural e fragmentária, apoiada na individualidade característica do mundo moderno (DURKHEIM, 1999).

social. Porém, aplicado a casos particulares, o conceito de comunidade pode ser extremamente limitado, e limitante, se não for complementado pela análise do fluxo de relações que os membros de grupos sociais, como os participantes do terno, sempre estabeleceram com a sociedade januaresense de forma mais abrangente. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman lembra que a Revolução Industrial, com seu modo de produção capitalista, alterou profundamente as autônomas rotinas comunitárias, colocando o indivíduo como centro de todo o “processo civilizador”¹⁰. “As ‘massas’ [foram] tiradas da velha e rígida rotina (a rede da interação comunitária governada pelo hábito) para serem espremidas na nova e rígida rotina (o chão da fábrica governado pelo desempenho de tarefas)” (BAUMAN, 2003, p. 30, grifo do autor). A dinâmica tradicional das comunidades ia de encontro aos interesses da emergente sociedade burguesa moderna, e indivíduos e grupos sociais urbanizados passaram a buscar maneiras de se congregarem através das novas formas de organização, o que acabou imprimindo novos sentidos à ideia de comunidade. Isso expôs, contraditoriamente, a característica mais marcante daquilo que é chamado de “sociedade”, com sistemas estamentais transpassados por relações de tensão, oposição e dominação. Na sociedade, ao contrário da comunidade, o equilíbrio está perdido, e a compreensão dá lugar à compensação de interesses (WEBER, 1973). Robert Redfield chama a atenção para a existência de um *continuum*, em cujos polos estariam as comunidades “de *folk*” e a moderna sociedade urbana, havendo entre eles um variado espectro de realidades e contextos (REDFIELD, 1949).

Em 1960, a população de Januária era de aproximadamente 60.000 habitantes, o que conferia um certo grau de impessoalidade às relações sociais. É difícil admitir que grupos como os Temerosos, tomados como “folclóricos” pela CDFB, se constituíssem em instâncias estáveis e autônomas e que os músicos atuassem com eles somente por laços familiares e comunitários; provavelmente faziam-no, também, por explícitos interesses comerciais, enquanto especialistas que dominam uma habilidade específica. Pierre Bourdieu vê a produção cultural como um campo operado por disputas em torno da posse do que chamou de “capital simbólico”, que alguns teriam e que outros concorreriam para ter. Para ele, a posse do que é “geralmente chamado prestígio, reputação, fama, etc., que é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital” (BOURDIEU, 2000, p. 135), irá determinar o lugar simbólico daqueles que atuam nos diversos campos, segundo, sobretudo, a distribuição do capital econômico, mas também em relação à sua dimensão cultural, social e simbólica. Se se observar o trânsito dos músicos, enquanto portadores de um capital simbólico – neste caso, uma determinada competência de ação – será possível ver que irão ocupar seus lugares em função, tanto de sua vinculação a “comunidades” específicas (quando atuam nos grupos de Reis) como por sua capacidade de articular contextos comunitários (quando atuam no carnaval, nos forrós ou nos bailes).

* * * *

Vindos de uma longa tradição dentro do mundo ocidental, os estudos sobre música viram-se frente à instauração de novos paradigmas com a invenção, em 1877, do fonógrafo e a possibilidade de registro sonoro de *performances* musicais. Com a disseminação dos meios de comunicação de massa, a sociedade passou a conviver com a reorganização das sensibilidades

¹⁰ Norbert Elias afirma que civilização seria “um conceito que expressa a consciência do Ocidente sobre si mesmo. Com essa palavra a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão de mundo, e muito mais” (ELIAS, 1990, p. 23).

a partir de novas modalidades de percepção e de utilização da memória, e que o compositor e educador musical canadense R. Murray Schafer denominou de “esquizofonia”. Produção típica do século XX, o termo “refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica” (SCHAFFER, 1997, p. 133), distinguindo *performance* musical de escuta.

Separamos o som do produtor de som. Os sons saíram de suas esferas naturais e ganharam existência amplificada e independente. No mesmo instante, ele pode sair de milhões de buracos em milhões de lugares públicos e privados, em todo o mundo, ou pode ser estocado para ser reproduzido em data posterior, talvez centenas de anos depois de ter sido originalmente produzido (SCHAFFER, 1997, p. 134).

Nessa nova paisagem sonora, a *performance* “ao vivo” continua a ter, porém, o poder de articular contextos culturais, criando sentimentos comunitários de pertencimento. Como no caso da Rua de Baixo, espaços sociais que reivindicam para si o *status* de comunidades estão hoje perpassados por informações das mais variadas partes do mundo. Em tempos de esquizofonia, os contextos comunitários podem ser constituídos, reconstituídos e percebidos independentemente de seu atrelamento a questões estritamente territoriais, criando o que o sociólogo francês Michel Maffesoli chamou de “comunidades emocionais” (MAFFESOLI, 1987, p. 13). Contudo, é importante lembrar que essas novas disposições simbólicas dos espaços comunitários acontecem dentro do processo de consolidação da economia de mercado, inserindo as *performances* de grupos tradicionais num quadro político em que seus fazeres musicais são “afetados” por hábitos e práticas sociais novas.

Tudo indica que os registros realizados por Joaquim Ribeiro tenham sido os primeiros em Januária, revelando um cenário musical bem variado no ano de seu centenário. Os cinemas chegaram em 1925 e serviam também como espaços de *shows* de artistas e músicos de renome nacional, como Emilinha Borba (1922-2005), Nelson Gonçalves (1919-1998), Ângela Maria (n. 1928), entre outros. Desde a década de 1940, Januária contava com um sistema de alto-falantes que transmitia “músicas, publicidade, oferecimentos musicais, cultura através de bem boladas crônicas [e] retransmissão de jogos de futebol” (MATOS, 2007, p. 65), mas que, com a popularização do rádio, perdeu sua função. As escolas abrigavam o ensino de música, com aulas de instrumentos de bandas para os alunos e uma Orquestra de Cordas feminina, com violinos e bandolins. Prática muito registrada pelo Levantamento, as cantorias com violeiros locais mostram que, além da função recreativa, elas atuavam também como veículos de opinião pública, narrando e ridicularizando acontecimentos do dia a dia, sendo fácil perceber sutis e naturais influências dos meios de comunicação em algumas das músicas. Já os chamados “cantos de trabalho” (de *barqueiro*, de *farinhada*, de *pedinte* e de *aboiaadores*) foram pouco gravados. Se, nessa época, as lavadeiras da beira do rio São Francisco decerto criavam “um cenário típico, quando, no compasso do bater das roupas em pedras ou bancos, entoavam canções lamuriosas que, sem registro, a maior parte se perdeu [*sic*]” (PEREIRA, 2004, p. 378), é improvável, contudo, que não entoassem também “grandes sucessos” trazidos pelas ondas do rádio.

As festas religiosas católicas ocupavam uma parte significativa da vida comunitária local. Os músicos participavam das folias de reis, da procissão fluvial de São Pedro, da procissão à Nossa Senhora do Rosário, das cavalcadas e das danças de São Gonçalo, denotando o caráter totalizante do catolicismo na região. O lugar ocupado pelos santos e pelas padroeiras é estruturante na experiência comunitária, sendo os oratórios, as novenas, as rezas, as oferendas, as promessas, os rituais, as procissões, e as próprias festas, manifestações dessa experiência. Em relação aos conjuntos orquestrais, as maiores festas contavam com a participação das bandas de música ou pagavam para ter a participação delas, e as menores apresentavam soluções mais

modestas, com pequenos grupos com sanfona, viola e percussão. Os músicos cumpriam o duplo papel de atuar nas festas religiosas e naqueles espaços dedicados a pura diversão e lazer, como eram os clubes ou mesmo o carnaval.

Os clubes carnavalescos datam de 1905, porém será nas décadas de 1940 e 1950, quando surgem também os primeiros conjuntos de jazz, que o carnaval começará a tomar maiores proporções (PEREIRA, 2004, p. 553). Desfilavam ao som de sambas e marchas acompanhados de músicos contratados para tocar nos blocos e à noite nos clubes, com um repertório escolhido pelo que ouviam no rádio. Essas décadas são aquelas nas quais o carnaval do interior do Brasil começa a tomar a festa do Rio de Janeiro como modelo, com organização de blocos e desfiles, e se consolidando graças à expansão da radiodifusão.

Atualmente, a orla e a praça central são os locais da maioria dos espetáculos, atrações e eventos, incluindo o carnaval, hoje dominado pelos trios elétricos ao som das bandas de *axé music*. Até 1992, eram ocupadas pelos blocos que desfilavam pelas ruas, animados pelas bandas de metais e percussão. O modelo baiano, com venda de abadás¹¹, passou a dominar a cena cultural da cidade, apesar de ainda haver espaço para as marchinhas tradicionais tocadas por músicos locais e grupos de fora da cidade. Hegemônico hoje, o novo modelo permitiu maior articulação e também centralização dos setores ligados à produção cultural local, ao desenvolver toda uma cadeia produtiva de bens e serviços que, antes, não tinha como existir. O risco dos investimentos faz com que a festa, antes comunitariamente organizada, tenha caráter mais empresarial e uma logística mais refinada¹².

A praça é palco, hoje, da já tradicional Festa *Dark*, que teve início em 1988. Surgiu como uma brincadeira de amigos adolescentes que desejavam divertir-se, contando com uma organização amadora e sonorização precária, obrigatoriamente composta por fitas de *rock* gravada. Segundo Aurélio Vilares¹³, um dos fundadores, havia uma norma básica:

Aqui na região sempre foi forró e axé. Nesse final dos anos 80 tinha aquele movimento gospel dark. A gente tinha pouquíssimo acesso, aqui em Januária, àquelas músicas. Mesmo sem conhecer muito profundo... do que rolava do movimento lá na Inglaterra, a gente queria mais era aproveitar o modismo. Mas era o seguinte: “É terminantemente proibido tocar axé, tocar forró, tocar lambada ou o diacho que for. Ou é pop-rock, ou é reggae ou eletrônico.” (Entrevista concedida ao autor, 2008)

Entre 1995 e 1998, a festa se amplia, forçando uma maior mobilização de recursos, mantendo, porém, a decoração com motivos de *Halloween* e o traje preto obrigatório. Até essa época, tudo era feito comunitariamente através de doações e ajuda de parentes e amigos, mas, a partir dessa data, os organizadores conseguem constituir um “catálogo de patrocinadores” que passam a apoiar a festa e ter retorno financeiro. Em 2008, pela primeira vez, a festa acontece no centro da cidade, e passa a contar com apoio da Prefeitura.

¹¹ Tradicionalmente, uma “túnica branca de mangas compridas e largas usada em casa para fazer orações pelos negros sudaneses islamizados, denominados malês no Brasil” (CACCIATORE, 1988, p. 33), hoje se refere à camisa comercializada pelos trios elétricos e que garante a entrada na festa.

¹² Segundo dados colhidos com a empresa Dark Eventos, uma das organizadoras, o último carnaval mobilizou cerca de 27.000 foliões com um bloco que teve custos em torno de R\$ 240.000,00. Revista, banheiros químicos, montagem de camarotes, palco, iluminação e pagamento dos músicos e apoio do Corpo de Bombeiros e da Polícia Militar são providências indispensáveis para a organização da festa.

¹³ Fita DAT depositada no CNFCP/IPHAN, 2008.

Espaço privilegiado para a música eletrônica na cidade, a Festa *Dark* revela a busca de emulação, por parte dos jovens januarenses, do *ethos* dos grupos ingleses ligados ao “Movimento *Dark*”, muito difundido pelos meios de comunicação na década de 1980. Nos termos da moderna antropologia urbana, os *Dark* se caracterizariam como uma “subcultura” (VELHO, 1978, p. 19) originada num cenário inglês pós-movimento *punk*, cuja estética se apoia em padrões do estilo “gótico”, com uso de roupas e maquiagens pretas, e marcada pela depressão como traço de personalidade. Contudo, a incorporação desse *ethos Dark*, não se deu de forma direta, sendo reajustada, em seus valores, à realidade dos trópicos.

Na praça e na orla, apresentam-se também cantores, com um repertório de músicas populares e também de compositores locais. Tema de inúmeras canções, o rio São Francisco parece ser o grande depositário de um sentimento nostálgico que carrega a lembrança de uma Januária idílica, sendo algumas, em especial, as que melhor representariam essa identidade januarenses e um imaginado sentimento comunitário¹⁴. Sempre lembradas, integram o repertório de festas e eventos como o Encontro dos Santos do Rio São Francisco e a procissão de barcos para São Pedro, no mês de outubro.

Outro circuito importante é aquele ligado ao forró, que conta com bandas especializadas e exímios sanfoneiros. O repertório, composto por músicas do cancionário nordestino e de compositores locais, é obrigatório em bailes, formaturas e festas de casamento, seja na zona rural, seja na área urbana. Atualmente, essas festas são animadas com a chamada “música sertaneja romântica”, que inclui também sucessos da Jovem Guarda, boleros internacionais, composições dos próprios músicos e temas instrumentais para se dançar.

Poucos são os espaços de ensino escolarizado de música hoje em Januária. As bandas ao estilo militar estão entre os espaços em que a leitura de partituras mais se impôs como um elemento estruturante da prática musical. Em 2002, o Conservatório Professora Zizi Aquino passou a oferecer aulas de instrumentos musicais, atualmente ministradas por universitários de Licenciatura em Música vindos de Montes Claros. Nesse aspecto, é fundamental o papel das igrejas e congregações evangélicas, cujo repertório ritual é tirado de hinários cujas partituras são rearranjadas para serem executadas instrumentalmente. Para muitos um referencial de qualidade musical, o circuito de música de concerto virtualmente inexistente em Januária.

O Festival Folclórico de Januária compõe o calendário do Comitê Internacional de Festivais de Folclore,¹⁵ e revela uma articulação institucional da produção cultural regional, que faz da cidade um dos locais de apresentação segundo estratégias de difusão definidas pelos organizadores. Conta com a presença de um grande público, desfile dos grupos participantes pelas ruas da cidade, sendo convidadas companhias de dança do exterior e grupos locais como os Temerosos.

Nesse quadro, é importante lembrar que um dos pontos mais relevantes que o mundo moderno trouxe para o debate das práticas culturais foi a desterritorialização da noção de comunidade, entendida, pelo menos, em dois sentidos. O primeiro, frente às afinidades e interações culturais entre grupos sociais que se localizam em espaços sociais distintos, como no caso da Festa *Dark*, em que “o nacional sintoniza com o internacional” (CANCLINI, 2006, p. 262); e outro no qual comunidades específicas têm suas manifestações modificadas em função

¹⁴ Quatro canções têm lugar privilegiado nesse contexto hoje: “Januária, terra amada”, de Tertuliano Silva, “O Homem do São Francisco”, de Jorge Silva, “Rio das águas morenas”, de Zanon Campos, e “Santos do Rio”, de Carlos André (conhecido como Shoquito).

¹⁵ Ver site: <<http://www.cioff.org>>.

de novas interações, demandadas por contingentes sociais vindos de fora de suas localidades – e um exemplo é o carnaval de Januária. Tanto a Festa *Dark* quanto o carnaval se configurariam como “comunidades estéticas” (BAUMAN, 2003) que teriam “natureza superficial, perfunctória e transitória de laços que surgem entre seus participantes. Os laços são descartáveis e pouco duradouros” (ibidem, p. 67).

* * * *

O antropólogo indiano Arjun Appadurai assinala que uma das características da sociedade moderna é a forma como o passado passou a ser tratado, uma vez que “o mundo que vivemos hoje é caracterizado pelo novo papel da imaginação na vida social” (APPADURAI, 1996, p. 31). A posse daquilo que é entendido como “tradicional” se apresenta como um capital simbólico, uma estratégia de agência cultural para os membros de qualquer campo, classe ou categoria social. O etnomusicólogo Martin Stokes, citando o sociólogo inglês Anthony Giddens, assinala que uma das “consequências da modernidade é a ‘fantasmagórica’ separação entre espaço e lugar”, sendo este último entendido como “a moldura física da atividade social geograficamente situada” (STOKES, 1997, p. 3). Ele ainda assevera que um evento musical tem papel fundamental, afinal “evoca e organiza memórias coletivas e apresenta experiências de lugar com uma intensidade, poder e simplicidade não encontrada por nenhuma outra atividade social” (ibidem, loc. cit.).

Atualmente, os indivíduos que participam do terno não podem mais ser vistos como portadores de uma identidade cultural única. Mesmo sendo a vocação religiosa a inspiração e a base que sustentam a noção de autenticidade do grupo, seus componentes têm intenções das mais variadas ao dele participarem. Ao falar sobre o tempo em que Berto Preto era imperador, João Damasceno conta que: “A folia era utilizada pelos políticos da época para fazer uma apresentação não sei aonde e dar cachaça, mas não tinha a preocupação [...] de colocar a folia como uma manifestação forte da cidade. Inclusive para representar a cidade fora dela. Como a gente hoje já faz” (entrevista concedida ao autor, 2008)¹⁶. A espetacularização das práticas performativas de grupos populares tradicionais tem sido, não só no Brasil, tema de antropólogos, etnomusicólogos e todos aqueles que estudam essas expressões (BELTRÃO, 1980; VIANNA, 1999; CARVALHO, 2007). Apontando para posições distintas, as críticas, de modo geral, incidem sobre os efeitos gerados sobre essas expressões pela descontextualização que as transforma em mercadoria para um público consumidor. José Jorge de Carvalho argumenta que “os rituais tradicionais sofrem uma redução semiológica e semântica no momento em que são transformados em espetáculos comerciais. É o tempo espesso, aberto e vivo do sagrado que morre” (CARVALHO, 2004, p. 71). Walter Benjamin foi o primeiro a incluir o nível da percepção nas análises sobre as transformações das condições de produção das práticas culturais, ao propor a desconstrução da ideia de aura e sua relação com a autenticidade, ao afirmar tratar-se, esta, da “quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1990, p. 10). A aura seria a percepção da conservação de todo um conjunto de princípios, esquemas e disposições interiorizadas; enfim, do aparato simbólico que é perpetuado pela tradição.

Se, antes, grupos como os Temerosos saíam às ruas somente nos períodos de Reis, atualmente eles se veem enredados numa teia de relações sociais que disponibilizam diversos espaços de apresentação ao longo do ano, mexendo com tradicionais referenciais de autenticidade

¹⁶ Fita DAT depositada no CNFCP/IPHAN.

e identidade. Porém, como afirma Benjamin, se na era da reprodutibilidade técnica “o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de *práxis*: a política” (ibidem, loc. cit.), e é sob esse prisma que é preciso analisar como esses grupos transitam por esses circuitos culturais.

O papel identitário que hoje exerce o terno guarda relação com os sentidos políticos que vêm assumindo suas *performances*, tanto como representante da Rua de Baixo como nos circuitos culturais da região. Não se trata somente de ver suas apresentações como produtos para um mercado ávido por diversão e exotismo cultural, mas percebê-las também como elemento tático, disposto num jogo que as tem como ícone de identidade local, que as seleciona simbolicamente, proporcionando visibilidade ao grupo, à Rua de Baixo e à cidade. João Damasceno tem consciência de que as possíveis modificações na aura religiosa das *performances* do terno é o preço que sabe correr o risco de pagar ao se apresentar em eventos ao longo do ano. No entanto, essa é uma responsabilidade que deve ser discutida e definida pelo grupo, caso a caso, em função das circunstâncias.

Hoje eu vejo que Januária já percebe que o terno dos Temerosos é de Januária. Já não é só da Rua de Baixo. O terno dos Temerosos hoje extrapola essa condição do bairro, da localidade da Rua de Baixo, né? Então hoje, a folia já tem um caráter maior do que ser só da Rua de Baixo. Mas eu falo que, primeiro, ela tem que sair aqui. Ela tem que passar pelas ruas daqui. Então, primeiro, nós temos que cultivar as nossas raízes, e nos fortalecer pra ir lá fora. Pra ir nos outros bairros, pra ir em Montes Claros, pra ir em Itacarambi, pra ir no Cônego Marinho, pra ir em Manga, pra ir em Bonito de Minas, em Pedras de Maria da Cruz, Belo Horizonte, Brasília... (entrevista concedida ao autor, 2009)¹⁷

Seu depoimento aponta para a distinção entre o tempo tradicionalmente ritualizado pelas comunidades, e como é vivenciado hoje em formatos espetacularizados. As *performances* do terno passam a ser medidas mais pelo “valor de exposição” do que por seu “valor de culto” (BENJAMIN, 1990, p. 172), consagrando a supremacia das necessidades do público sobre as demandas internas da comunidade. Como afirma Renato Ortiz, no quadro atual

[...] o Estado seria democrático na medida em que procuraria incentivar os canais de distribuição dos bens culturais produzidos. O mercado, enquanto espaço social onde se realizam as trocas e o consumo, torna-se o local por excelência, no qual se exerceriam as aspirações democráticas. (ORTIZ, 1994, p. 116).

O debate sobre a espetacularização oscila entre uma ótica mais preservacionista e outra que advoga a necessidade de um incremento da “circulação das brincadeiras”, como no caso do antropólogo Hermano Vianna, para quem “a sobrevivência do folclore está ligada a sua capacidade de absorver influências” (VIANNA, 1999) e se conectar a uma rede que irá reflexivamente inseri-lo num movimento mais amplo de afirmação identitária. Nesse quadro, a decisão sobre a forma como esses grupos e comunidades irão dispor de seu patrimônio cultural é algo que só cabe a eles mesmos. Contudo, existem contradições inerentes ao campo da produção cultural para as culturas populares, pois, como lembra Theodor Adorno, “a vida no

¹⁷ Fita DAT depositada no CNFCP/IPHAN, 2009.

capitalismo tardio é um rito permanente de iniciação. Todos devem mostrar que se identificam sem a mínima resistência com os poderes aos quais estão submetidos” (ADORNO, 2002, p. 58).

Um exemplo disso é a falta ou mau pagamento de cachê por apresentações de grupos populares, denotando o lugar subalterno ocupado por essas *performances* no voraz, competitivo e desregulamentado mercado dos “espetáculos de folclore”, que tem no campo artístico o parâmetro de referência quando se trata de remuneração. Porém, há toda uma relação de lucro simbólico quando essas apresentações integram eventos e situações especiais dos circuitos culturais da região. Nessas situações, a noção de autenticidade funciona operacionalmente tanto para poderes contratantes, geralmente com a finalidade de legitimar ações de preservação cultural, quanto para o grupo que, atendendo a demanda por “espetáculos de folclore”, consegue estabelecer articulações políticas importantes.

* * * *

A pesquisa das gravações da CDFB apontou não só para um olhar etnográfico sobre os Temerosos, mas também para o tipo de ambiente cultural existente no período em que foram feitas, enquanto retrato das transformações dos circuitos de práticas musicais em Januária. Joaquim Ribeiro era representante de uma linhagem de pesquisadores empenhados com a formulação de uma ideia unívoca de nação e que, nesse sentido, faziam uso particular do conceito de folclore como expressão das tradições populares. Atualmente, a ideia de uma essência nacional, tão grata aos folcloristas, se mostra restritiva se não abarcar o conjunto das manifestações populares de um país de população majoritariamente urbana, com grupos sociais conectados a expressões culturais transnacionais. A experiência do Levantamento parece constituir-se, na prática, o início do fim de uma unanimidade em torno de um essencialismo nacionalista, prenunciando, por meio de uma ação pública descentralizada, um modelo de política cultural que, chegando até os dias de hoje, se torna cada dia mais comum. Se a intenção do Levantamento era o de promover uma “campanha” em “defesa” das manifestações populares como sobrevivências da “guerra” empreendida pelo espírito civilizatório nacional contra as culturas locais, os registros revelaram que as marcas deixadas pela circulação de bens e informações veiculadas em escala global não eram tão indesejadas pelas vítimas desse conflito. O espírito de comunidade, tido como autêntico, original e puro pelos folcloristas, só pode hoje ser entendido se incluir a ideia de uma *gemeinschaft* global modelada pelos meios de comunicação, processos migratórios e circulação mundializada de bens e expressões culturais. Se a identidade cultural é algo que se fundamenta nas relações entre os grupos sociais, somente a tomada de consciência de fazerem parte de um mundo cada vez mais inter-relacionado pode levar esses grupos a conferir valor às suas expressões. A questão fundamental parece ser, não se essas “manifestações de *folk*” devem ou não ser usadas como elementos ideológicos com intenções nacionalistas (ou outras), mas quem decide e quais são efetivamente os propósitos desse uso.

Os circuitos de práticas musicais, cada qual com suas disposições, refletem o fluxo de interações sociais, como no caso da Festa *Dark*, com seu ideal de identificação com os referenciais simbólicos do movimento inglês, passando pelo carnaval, como festa do calendário oficial da Nação e também pelas festas de Reis, enquanto expressões da religiosidade popular brasileira. Suscitando conflitos, despertando devoções e paixões, a prática de *performance* dos Temerosos é vista hoje pela sociedade januarense como momento de afirmação de identidade não só da Rua de Baixo como também da própria cidade. Detentores de um certo capital simbólico, os Temerosos são hoje negociadores ativos frente aos circuitos culturais da cidade, como nos festivais folclóricos, eventos municipais, feiras, escolas públicas e espaços pelos quais têm circulado.

Na prática, quase sempre, a atuação dos agentes e mediadores culturais reflete a convivência, nem sempre harmônica, de ideologias localistas e nacionalistas, mas que se unificam no discurso de uma necessária integração à atual modernidade global. Por outro lado, parece ser cada vez mais hegemônica, no senso comum, a ideia de que o termo “comunidade” só pode ser utilizado para se referir às populações subalternas em regiões geográficas delimitadas, fazendo desse uso um mecanismo político estratégico de enquadramento, uniformização e homogeneização dos conflitos e individualidades presentes nessas localidades. Frente às expectativas dos grupos, o desafio atual talvez seja o de saber lidar não só com um “tradicional conceito de tradição”, que guarda relação com contextos comunitários específicos, mas também com a ideia de uma “tradição da modernidade, enquanto forma de estruturação da vida social, manifestada nos seus objetos eletrônicos, sua concepção do tempo, e de um espaço ‘desencaixado’” (ORTIZ, 2000, p. 213). Diferentemente do período de Joaquim Ribeiro, à pesquisa etnomusicológica coloca-se hoje o desafio de dar conta de complexos quadros sociais em que os anseios expressos pelos grupos devem ser vistos como parte dessas duas trajetórias de tradição que se entrelaçam. Parece fundamental que os etnomusicólogos que vêm sendo constantemente requisitados a participar de fóruns e debates sobre políticas culturais no Brasil resgatem a ideia de que a realidade é um “fato social total” (MAUSS, 1974) e que o enunciado – ícone da disciplina – da “música como cultura” (MERRIAM, 1964) pode mesmo atuar restritivamente se “cultura” for vista como um conceito neutro e não um lugar de conflitos e poder, tornando-se necessário um olhar crítico sobre os papéis políticos que assumem os indivíduos e grupos sociais, em suas múltiplas identidades, quando fazem música.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Indústria Cultural. In: _____. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994.
- _____ e HORKHEIMER, Max. O Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALBERTI, Verena. **Ouvir Contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Berkeley: University of California, 1982.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. S. Paulo: Paz e Terra, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. Trabalhos e Projetos. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CARVALHO, José Jorge de. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras**: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. Série Antropologia, n. 354. Brasília: Universidade de Brasília, 2004. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie354empdf.pdf>>. Acesso em 2 de agosto de 2009
- _____. Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares. In: **Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares**, 1., São Paulo: Instituto Polis, Brasília: MinC, 2007.
- DURKHEIM, Émile. **Da Divisão do Trabalho Social**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians**: Music-Making in an English Town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
-

- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MATOS, Vera Lúcia de A. **Januária no tempo e... no espaço**. Januária: [s.n.], 2007.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.
- MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**. Twenty-Nine Issues and Concepts. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Olho D'Água, 1985.
- _____. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- PEREIRA, Antônio Emílio. **Memorial Januária: Terra, rios e gente**. Belo Horizonte: Maza, 2004.
- REDFIELD, Robert. **Civilização e cultura de Folk: Estudos de variações culturais em Yucatan**. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1949.
- _____. **The little community and peasant society and culture: An anthropological approach of civilization**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- RIBEIRO, Joaquim. **Folclore de Januária**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1970.
- SARMENTO, Clarice. Januária Canta – Folclore do Município de Januária. **Boletim de Registro e Divulgação do Folclore no Norte de Minas**, Vol. I, Casa da Memória, UNIMONTES, 1994.
- SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: UNESP, 1997.
- STOKES, Martin. Introduction: ethnicity, identity and music. In: STOKES, Martin (Ed.). **Ethnicity, identity and music: the musical construction of place**. Oxford: Berg, 1997. p. 1-27.
- TESAURO. **Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, IPHAN/MinC, 2009. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/>>. Acesso em: 01.fev. 2009.
-

TÖNNIES, Ferdinand. Comunidade e sociedade como entidades típico-ideais. In: FERNANDES, Florestan (Org). **Comunidade e Sociedade**: Leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação. São Paulo: EDUSP, 1973. p. 97-116,

VELHO, Gilberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas: uma perspectiva antropológica. **Artefato**, Jornal de Cultura, Rio de Janeiro, Conselho Estadual de Cultura, ano 1, n. 1, 1978.

VIANNA, Hermano. A circulação da brincadeira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 fev. 1999. Caderno Mais!, p. 7.

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

WARNIER, Jean-Pierre. **Mundialização da Cultura**. São Paulo: EDUSC, 2003.

WEBER, Max. Comunidade e sociedade como estruturas de socialização. In: FERNANDES, Florestan (Org). **Comunidade e Sociedade**: Leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação. São Paulo: EDUSP, 1973. p. 140-143.

Edilberto José de Macedo Fonseca é doutor em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (2009). Entre 1988 e 1991, desenvolveu pesquisas junto ao grupo indígena Waimiri-Atroari no então Território de Roraima. É bacharel em Violão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), tendo realizado o mestrado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003) sobre a rítmica do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro. Desde 2003, vem atuando como pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN, realizando pesquisas em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul sobre o processo de patrimonialização da Viola de Cocho e sobre a construção de instrumentos musicais ligados às tradições populares na região do médio rio São Francisco-MG. Coordenou o Ponto de Cultura *Música e Artesanato: Cultura Tradicional no Norte de Minas* (2005-2008), pesquisando a cultura popular da região de Januária-MG. Entre 2006 e 2008, atuou como professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).