

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**EMBOлада “E OUTRAS COISAS DO FOLCLORE TULUSANO”.**  
**A EXPERIÊNCIA DA ASSOCIAÇÃO *ESCAMBIAR* EM TOULOUSE - FRANÇA**

ELISA PAIVA DE ALMEIDA

NATAL – RN

2010

ELISA PAIVA DE ALMEIDA

**EM BOLADA “E OUTRAS COISAS DO FOLCLORE TULUSANO”.**  
**A EXPERIÊNCIA DA ASSOCIAÇÃO *ESCAMBIAR* EM TOULOUSE - FRANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

**ORIENTADOR:** Prof. Dr. Luiz de Carvalho Assunção.

NATAL – RN

2010

ELISA PAIVA DE ALMEIDA

**EMBOлада E “OUTRAS COISAS DO FOLCLORE TULUSANO”.**  
**A EXPERIÊNCIA DA ASSOCIAÇÃO *ESCAMBIAR* EM TOULOUSE - FRANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

**ORIENTADOR:** Prof. Dr. Luiz de Carvalho Assunção.

APROVADO EM: \_\_\_\_/\_\_\_\_/ 2010.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Luiz de Carvalho Assunção - UFRN - Orientador

---

Prof. Dr. Carlos Sandroni - UFPE - Examinador Externo

---

Prof. Dr. Edmundo Marcelo Mendes Pereira - UFRN - Examinador Interno

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Chianca - UFRN - Suplente

## AGRADECIMENTOS

Um trabalho deste tipo é sempre uma caminhada desafiadora. No meu caso, independentemente dos resultados que eu possa ter alcançado com as reflexões da pesquisa propriamente, posso dizer que fechar este ciclo tem uma carga simbólica de muita importância na minha vida, por todo o crescimento intelectual, sim, mas também pelo auto-conhecimento que enfrentar uma tarefa como esta me proporcionou. Tarefa tensa, muito, porém igualmente prazerosa.

Dizem ser solitário o ofício do pesquisador. Eu nunca estive sozinha. E a todos aqueles que me acompanharam e me ajudaram neste percurso, dedico minha mais sincera gratidão.

Gostaria de agradecer notadamente:

- ◆ À Universidade Federal do Rio Grande do Norte, mais uma vez, ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, e ao Grupo de Estudos sobre Culturas Populares, pela acolhida no ensino público, oportunidade preciosa.
- ◆ À CAPES, pela concessão da bolsa durante o segundo ano do meu curso, auxílio providencial para minha dedicação à pesquisa.
- ◆ Ao meu professor orientador, Luiz Assunção, pela orientação segura, presente, dialogada e pela generosidade, estímulo e confiança, imprescindíveis para que eu pudesse concluir este trabalho.
- ◆ Aos meus professores Tânia Freitas, Carlos Guilherme do Vale, Luciana Chianca e Edmundo Pereira, pelo gosto pela antropologia e pelos horizontes que me foram abertos em suas aulas. À professora Luciana Chianca também pela leitura delicada e interessada no momento do exame de qualificação, e ao professor Edmundo Pereira pelas mesmas razões, não só no exame de qualificação como agora na defesa, e ainda durante todo o percurso, por todos os conhecimentos e “provocações”, sempre engrandecedores.
- ◆ Aos meus colegas de “orientação”, Graça Cavalcanti, Lailson Silva, Violeta Holanda, Luciano Melo e Kelson Oliveira, pelas tardes de debate com bolo e café e pela liberdade e oportunidade de cooperação no crescimento do trabalho de cada um.
- ◆ Aos meus colegas de turma, em especial aos que se tornaram amigos queridos neste percurso, Kelson Oliveira, Isabel Martins, Gretel Echazú, Susana Rocha e Jorge Melo (velho amigo que virou colega (mais uma vez!)), pela solidariedade da partilha do

caminho, pelos estudos, pela inspiração, pelos ombros e pelas risadas. Que felicidade tê-los encontrado!

- ◆ Aos meus interlocutores da pesquisa, pela generosidade de dividir comigo suas experiências e opiniões e pela paciência ao responder às minhas questões; aos que se dispuseram a falar comigo, mesmo aqueles com quem o encontro não foi possível; aos que cooperaram no dia a dia com informações, contatos, materiais e favores; aos que abriram para mim as portas dos seus ambientes de trabalho e de suas casas: Silvério Pessoa, Anne Brunel, David Brunel, Claude Sicre, Daniel Loddo e Céline Ricard, Tatou e Louis Pastorelli. A Magali Brunel um agradecimento especial pela hospedagem generosa e divertida em Toulouse.
- ◆ Aos meus colegas de trabalho na UFRN, em que agora sou servidora técnica, sobretudo a Érica Lima, Rosália Figueiredo e Joseleno Marques, representando meus colegas e superiores, pela compreensão e sensibilidade nesta reta final.
- ◆ Aos meus “curandeiros”, Celeste Ribeiro, Deborah Simas e Valdetário Rocha, pela garantia do meu equilíbrio físico e mental.
- ◆ À Danielle Souza e Philippe Guaignier
- ◆ Aos meus amigos amados, Mariana Arêa, Jorge Melo, Milena Rosado, Lenice Lins, Ed Soares, Maria das Graças Calixto e Vítor Joanni, pela companhia na vida e por me alcançarem até aonde eu me isolo.
- ◆ A Makarios Maia, pelo sol que é.
- ◆ À minha família, minhas tias Dulce, Doninha e Maria das Graças Almeida, Perpétua Paiva, meus tios Benedito, Jurandir, Abraão e Chico Almeida, Nem e Zeca, meus primos Ricardo e Angelis Almeida, Elizângela e Caio Paiva, meus irmãos Rodolfo e Guilherme Almeida, pelo apoio, pelas ajudas, pela lembrança e pelo carinho.
- ◆ Aos meus pais Antônio Cândido e Maria Júlia, pelo amor transbordante e expresso.
- ◆ À música, pelo encantamento diário.

## RESUMO

A partir de meados da década de 80 do séc. XX, gêneros atribuídos à música do Nordeste brasileiro – notadamente o forró, o coco de embolada e o repente de viola – vêm sendo gradativamente incorporados à produção musical de artistas do sul da França ligados ao movimento occitanista, conectando atualmente vários músicos e grupos das regiões referidas dos dois países. Este trabalho se dedica a refletir sobre a experiência particular dos grupos formados pela Associação *Escambiar*, localizada na cidade de Toulouse, e especialmente a da dupla *Fabulous Trobadors*, cujas composições são feitas em grande parte sob forma de cocos de embolada. Observando as motivações e os processos que levaram à criação dos grupos desta associação e à sua atuação no presente, este estudo investiga o fenômeno transcultural que permite cruzar dois universos simbólicos através de discursos racionalizadores a respeito da música, e leva em conta a produção da localidade em meio a um debate político que envolve questões sobre identidade cultural e tradição.

**Palavras-chave:** música; Nordeste; occitano; localidade; identidade; transculturação; tradição.

## ABSTRACT

Since the middle 80's from the 20th century, some musical genres associated to the Brazilian Northeastern region – notably the *forró*, *coco de embolada* and *repente de viola* – have been gradually incorporated to the musical production of south France linked to the *occitanista* trend, currently linking many musicians and groups from those regions in both countries. This paper is engaged in reflecting on the particular experience of the groups formed by the *Escambiar* Association, located on the city of Toulouse, and specially the duet *Fabulous Trobadors*, whose compositions are mostly made in the *coco de embolada* form. Watching the motivations and the processes that led to the creation of the groups from this association and it's current operation, this study investigates the transcultural phenomenon, that allow to cross two symbolic universes through rationalizing speeches about music, considering the locality's production in the midst of a political debate that involve questions about cultural identity and tradition.

**Keywords:** music; Nordeste; occitano; locality; identity; transculturation; tradition.

# SUMÁRIO

## INTRODUÇÃO / 10

- DO *CORPUS* E DOS PERCURSOS DA PESQUISA

## CAPÍTULO 1 / 32

### ***OS FABULOUS TROBADORS***

- DAS MOTIVAÇÕES E DOS PRIMEIROS PASSOS

## CAPÍTULO 2 / 70

### **O BAIRRO *ARNAUD-BERNARD***

- DA PRODUÇÃO DA LOCALIDADE, DA TRANSCULTURAÇÃO E DAS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E IDENTIDADE

## CAPÍTULO 3 / 108

### **“NORDESTE”, UMA “COISA DO FOLCLORE TULUSANO”**

- DAS LEITURAS SOBRE OS DISCURSOS RACIONALIZADORES, DA TRADIÇÃO E REFLEXOS DA TRANSCULTURAÇÃO

## CONSIDERAÇÕES FINAIS / 136

## REFERÊNCIAS / 139

## ANEXOS / 146



*Uma tribo privada de seus tambores  
perde a confiança em si mesma e  
desmorona.*

*Paul Zumthor*

# INTRODUÇÃO

- DO *CORPUS* E DOS PERCURSOS DA PESQUISA

*Para saber construir o objeto e conhecer o objeto que é construído, necessário ter consciência de que todo objeto propriamente científico é consciente e metodicamente construído, e é necessário conhecer tudo isso para nos interrogarmos sobre as técnicas de construção das perguntas formuladas ao objeto (BOURDIEU, 2002, p. 64).*

Esta é a minha primeira experiência em antropologia, mas a curiosidade que me conduziu a formalizar a pesquisa surgiu um pouco antes de eu começar a pensar em estudos nesta área. Tal curiosidade se fundamentou, à época, nas pré-noções que eu carregava como ‘não-iniciada’ nos saberes antropológicos, com as quais vim, durante o curso de mestrado, buscando romper com suas superficialidades no sentido de sair da sociologia espontânea, como sugere Bourdieu (p. 23), e chegar ao exercício do conhecimento científico, embora este mesmo autor advirta: “A influência das noções comuns é tão forte que todas as técnicas de objetivação devem ser utilizadas para realizar efetivamente uma ruptura que, na maior parte das vezes, é mais professada do que concretizada” (BOURDIEU, 2002, p. 24).

Eu ainda cursava a graduação em Comunicação Social na UFRN, quando me deparei pela primeira vez com o que, tempos depois, viria a se tornar meu tema de pesquisa. Naquela mesma época, eu era aluna de um curso de francês e costumava tomar emprestado da midiateca da escola onde estudava, discos de músicas francesas para ouvir em casa e praticar a língua. Escolhia estes discos pelo que eu ouvia rapidamente das introduções das primeiras faixas, já que não tinha outras referências além das capas. Uma das vezes, peguei um CD de capa colorida, que continha na ilustração dois homens com pandeiros na mão. O nome do grupo, os “*Fabulous Trobadors*”. Achei interessante, mas sem nenhum sobressalto. Coloquei na mesa junto com mais outros para selecionar, e quando ouvi, aí sim, fiquei realmente espantada.

Levei o disco para ouvir em casa com mais cuidado. As músicas eram, claramente, cocos de embolada. Cantados em francês, com alguma coisa eletrônica, sim, mas muito parecido com aquilo que eu conhecia como coco de embolada para não ser uma referência proposital. Eu identificava aquele som por conta do meu pai, que gostava e ouvia em fitas cassetes quando eu era ainda bem criança. Eu possuía uma ligação afetiva com aquele tipo de música, mas para mim, não se tratava de um gênero massificado, difundido, amplamente

reconhecido, muito pelo contrário, excetuando episódios muito pontuais, eu só tinha recordação de ter ouvido mesmo esse tipo de música em casa, na minha infância.

Meu espanto imediatamente não foi tanto em relação a pensar em como eles haviam chegado àquele som, isso poderia ser algo sem muitos mistérios considerando as tecnologias de comunicação e os trânsitos globais de pessoas no final de século XX. A situação lembrava versos da música “Disneylândia”<sup>1</sup> dos Titãs: “Música hindú contrabandada por ciganos poloneses faz sucesso no interior da Bolívia / [...] Filmes italianos dublados em inglês com legendas em espanhol nos cinemas da Turquia”. O que realmente me chamou a atenção foi, tomando as referências gerais e imediatas que eu tinha dos países envolvidos e daquele gênero musical, pensar que eram pessoas na França, um “país do primeiro mundo”, fazendo coco de embolada, uma música que “não toca no rádio”, típica do Nordeste, a “região marginal” do Brasil, por sua vez, um “país do terceiro mundo”. Por este viés, o fato me pareceu cercado de conflitos.

Naquele primeiro instante, minha reação foi procurar saber se existia uma justificativa para aquele fato, se eu encontraria, ao menos, alguma referência explícita ao gênero do coco de embolada no material que acompanhava o disco. Havia em mim uma preocupação muito grande com a possibilidade de estar flagrando um “roubo cultural” – mais um sentimento fundado na pré-noção de subalternidade e, conseqüentemente, fragilidade, do Nordeste e do Brasil em relação à França. E, ao olhar o encarte do CD, encontrei não só as referências que eu esperava que houvesse, mas uma explicação bem mais complexa do que eu pude fantasiar: uma apresentação, contando a história da banda, falando da experiência dos dois músicos que a compunham até 1995, o ano do lançamento daquele álbum, chamado *Ma ville est le plus beau park*<sup>2</sup> (“Minha cidade é o parque mais bonito”), o segundo da dupla.

No texto relativamente curto escrito por um jornalista chamado Jacme Gaudas, algumas informações me saltaram aos olhos, claro, dentro do que eu podia compreender naquele momento do universo ao qual ele se referia – pois muitas coisas só vieram ser notadas e fazer sentido com o desenrolar da pesquisa (e outras ainda são lacunas no quebra cabeça que comecei a tentar entender e montar). Um destaque me chamou muita atenção: a associação do cancionário nordestino com o medievo, descrevendo um ciclo.

---

<sup>1</sup> Titãs, Titanomaquia. Warner Music, Brasil, 1993.

<sup>2</sup> Fabulous Trobadors, *Ma ville est le plus beau park*. Mercury, 1995, França.

Os trechos citados na sequência foram todos extraídos do encarte deste álbum.

Após descrever as inquietações e pesquisas de Claude Sicre, fundador da dupla, apresentado como “etnomusicólogo autodidata”, o autor do texto prosseguia falando sobre como, um tempo depois de desenvolver suas primeiras experiências ao lado do músico Daniel Loddo, Sicre havia se unido a Ange B, cognome de Jean-Marc Enjalbert, especialista na imitação de sons de instrumentos com a voz, e o como, em 1987, os dois formaram os *Fabulous Trobadors*, fazendo conhecer aquele estilo nos lugares que eles freqüentavam, dentro “*circonstancier*”, que, conforme colocava o jornalista, possuía raízes em vinte anos de trabalho militante de Sicre no bairro de Arnaud-Bernard em Toulouse. Ali, o músico havia promovido diversos eventos entre festas de rua, banquetes de bairro, carnavais (isto passou despercebido por mim naquela leitura), e neste contexto, pelo boca-a-boca, como colocou Gaudas, os *Fabulous Trobadors*, passaram a ser reconhecidos como cantores populares.

Naquela apresentação não tinha explicitamente a palavra “embolada”, mas numa das faixas do disco, havia uma passagem em que a dupla cantava:

Eu devo tudo aos cantadores  
Sardos, blues ou brasileiros  
*Bluesmen* e emboladores  
Vagabundos dos pandeiros  
Eu devo tudo aos trovadores  
Cordelistas e violeiros<sup>3</sup>

E na última página do encarte, nos créditos finais – para meu alívio! –, uma nota explicitava de onde a dupla havia tirado as referências para fazer aquele som.

Marquei com atenção, portanto, as conexões apontadas entre o trovadorismo medieval e o cancionero nordestino como um argumento para a aproximação com a embolada – que aparecia então como um bom caminho para chegar à música popular que se buscava; as proximidades entre o português e o occitano como outro argumento forte, e a posição de “devedores” em que se colocavam os *Fabulous Trobadors* em relação aos emboladores, repentistas e outros artistas populares que ele citava.

Nesse primeiro contato me limitei a responder minimamente aquela inquietação. Mas as respostas encontradas não foram suficientes para diluir a imagem curiosa que aquele som criou em minha cabeça, e assim, embora o CD não tenha, no curso das descobertas, servido muito para estudar francês, visto que várias das músicas eram cantadas numa outra língua, o occitano, ouvi inúmeras vezes por um período considerável e, sempre que podia, mostrava aos amigos para dividir a descoberta de uma coisa tão peculiar.

---

<sup>3</sup> “*Je dois tout aux cantadores/ Sardes, blues ou brasileiros/ Blues-man e emboladores/ Vagabundos dels pandeiros/ Je dois tout aux trovadores/Cordelistas e violeiros*” (trecho da faixa “*Je ne brandis pas ma guitare*”, do referido álbum).

Um pouco mais tarde, ainda na graduação, utilizei o som dos *Fabulous Trobadors* para fazer um programa de rádio<sup>4</sup> como trabalho para uma disciplina. Para compor o programa, procurei saber mais coisas sobre a dupla pela internet. Descobri então o último álbum deles, *Duels de tchathe et autres trucs du folklore toulousain*<sup>5</sup> (“Duelos de *tchathe* e outras coisas do folclore tulusano”). Desse álbum, escolhi a faixa *Doman*, cantada em occitano que trazia semelhanças com o coco de embolada, mas também com cocos de roda: havia partes alternadas entre os dois cantores, ao som dos pandeiros bem acelerados, e uma parte cantada em coro, por vozes masculinas e femininas. Ainda pela internet, fiz uma busca rápida sobre cocos, coco de embolada, e em boa parte dos materiais encontrados, atribuía-se a esses tipos de música uma origem a partir de misturas de influências européias, africanas e indígenas: cantos responsórios dos índios, das danças de roda portuguesas e percussão africana<sup>6</sup>.

Munida dessas informações, e como que para testar o estranhamento que aquela sonoridade musical em outra língua causava em outras pessoas, fiz a seguinte experiência: convidei algumas pessoas para ouvirem individualmente a faixa escolhida, sem dizer do que se tratava, e em seguida, pedi-lhes que me dissessem que pensamentos aquela música havia lhes despertado, o que lhes parecia, aonde ela lhes havia levado, e só depois lhes falei sobre quem estava cantando. Os depoimentos não só confirmavam o estranhamento como também os estereótipos das descrições correntes sobre o coco. Alguns voluntários descreveram tribos indígenas, pessoas dançando em roda com roupas coloridas, músicas africanas...; outros reconheceram os ritmos, desconhecendo apenas o idioma, o que lhes causou certo desconforto. E ao final, quando eu dizia que eram franceses, cantando em occitano, a língua dos trovadores medievais, todos se surpreenderam, assim como eu me surpreendera no início: uma surpresa manifesta num riso curioso e desconfiado.

Nessa época, procurando informações para o roteiro do programa, descobri ainda conexões do grupo com outras bandas também francesas, que fizeram minha curiosidade redobrar. A primeira foi o *Bombes 2 Bal*, pelo fato de tocarem forrós, pelas falas marcantes em seus discos dos brasileiros, que eu vim a descobrir um pouco mais tarde, se tratava de Silvério Pessoa e Rita Macêdo, explicitando sobre o papel da música nordestina no século

---

<sup>4</sup> Bandoleiro, programa especial, Natal, 2005.

<sup>5</sup> Fabulous Trobadors, *Duels de tchathe et autres trucs du folklore toulousain*. Tôt ou Tard, França, 2003.

<sup>6</sup> A página <http://www.pedechinelo.com.br/coco.php> é um bom exemplo do tipo de informação que encontrei à época.

XXI e sobre as ligações do nordeste com os trovadores occitanos, e pelas versões de músicas nordestinas bastante conhecidas.

A segunda foi as *Femmouzes T*, dupla formada pela própria Rita Macêdo, filha do músico baiano Osmar Macêdo, e por Françoise Chapuis. Nesta dupla, o que me chamou atenção foi o repertório que combinava forrós, cocos e músicas de carnaval, ora cantadas em francês – com sotaque nordestino! – ora em occitano, ora em português, com composições próprias e versões de músicas brasileiras de cantores e compositores renomados como Dorival Caymmi, Zé Ramalho e o próprio Osmar Macêdo juntamente como Dodô e Moraes Moreira.

A partir daí, eu começava a perceber então que havia uma tendência a desdobramentos que ultrapassava o interesse por possíveis heranças do trovadorismo. E não era simplesmente em relação a determinados gêneros musicais, era em relação ao “Nordeste”.

O tema me voltou à mente não muito tempo depois, cerca de dois anos mais tarde, quando comecei a cursar disciplinas como aluna especial no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFRN. Primeiro participei das aulas de “Antropologia Simbólica”, ministrada pela Professora Doutora Luciana Chianca, e em seguida, de uma cadeira chamada “Cultura, Tradição e Oralidade”, com o Professor Doutor Luiz Assunção. Foi durante as discussões deste segundo curso que comecei a perceber que naquele fato, que tanto despertara minha atenção, havia a recorrência de temáticas que eram pensadas já há bastante tempo por teóricos das ciências sociais, da história, da antropologia e da literatura.

Debatendo sobre as palavras-chaves que intitulavam a disciplina, muitas sessões se destinaram a pensar a expressão *cultura popular*, uma categoria profundamente cercada de questões. Dentro da bibliografia do curso, dois autores se destacaram nas discussões pela forma como problematizavam e refletiam sobre este tópico. Curiosamente, ambos de áreas diferentes da antropologia, mas próximos dela pelas discussões sobre cultura, traziam como campo empírico temáticas relativas à Idade Média, e não somente, relativas às poéticas populares. O lingüista e estudioso da literatura Mikail Bakhtin, tratando dos contextos culturais fundamentais para compreender a obra do escritor francês François Rabelais, trazia a concepção de cultura popular como algo desenvolvido no seio de uma coletividade criada, não por estado ou nação oficiais, mas na própria existência da comunidade (BAKHTIN, 1993, p. 5), e que, longe das cristalizações operadas por determinados raciocínios folcloristas, este universo não só admitia como necessitava das movimentações de fluxos internos a si e entre outras esferas da cultura – por vezes colocadas como opostas como a cultura erudita – propriedade que Bakhtin denominava “circularidade”.

O outro, o medievalista Paul Zumthor, afirmava tratar-se de um período em que ainda não havia uma distinção entre cultura popular e cultura erudita, marcadas pelas predominância em uma esfera e na outra, respectivamente, pela oralidade e pela escritura. Para ele, na freqüente oposição feita entre oral e literário se percebia um preconceito originado num “sistema de valores especializados, etnocêntricos e culturalmente imperialistas” (ZUMTHOR, 1997, p. 25), e assim, caracterizava a cultura popular, dito aqui de forma resumida, simplesmente como aquilo que se dava no seio de “um horizonte comum a todos” (ZUMTHOR, 1993, p. 29), produzido em meio aos “costumes ancorados na experiência cotidiana” (p. 119).

Com esta compreensão, Zumthor falava dos intérpretes da voz poética como sujeitos detentores da palavra pública (p. 56), as figuras que, quando jograis itinerantes, eram a quem se devia a construção de línguas poéticas e idiomas em regiões extensas, e a transmissão de um imaginário comum pela Europa (p. 71). Ou então, quando no ambiente estabilizado dos feudos, eram aqueles que significavam a instabilidade radical manifesta no lúdico, cujo papel social era o de dar voz aos desabafos e rupturas. E neste último contexto, também poderiam ser os responsáveis por mediar os tempos sociais, e a quem era atribuída a tarefa de “inculcar ou corrigir os costumes ou incitar os espíritos e os corações” fosse à alegria ou à tristeza (p. 68).

Partindo destas idéias, os destaques dados pelas palavras de Jacme Gaudas na apresentação do disco dos *Fabulous Trobadors*, para a “busca de uma cultura popular” e dentro dela por uma “música popular que a alimentasse”, bem como o interesse pelo aspecto “tradicional”, associada a uma memória local, e o interesse pela dita música popular do Nordeste e, principalmente, pela “música de tradição oral” desse lugar, todos esses aspectos me mostravam a possibilidade de dar àquele problema que havia se posto dentro de minha “sociologia espontânea”, para usar a expressão de Bourdieu, uma abordagem científica numa corrente de discussões já existente nas ciências humanas.

Diante do meu interesse pelo estudo da antropologia, decidi fazer a seleção para o mestrado, e desta forma, com base nas leituras vistas naquele curso, e também inspirada pelas discussões de outros autores vistos no curso anterior – embora ainda sem segurança para incluí-los na minha explanação – como Stuart Hall (2006) e Frederik Barth (2000) que permitiam pensar a identidade cultural<sup>7</sup> como algo flexível, ou seja, passível de ser

---

<sup>7</sup> Pelo fato de haver um conflito em trazer este autor para o trabalho com relação à forma como ele situava o conceito de cultura, e como tratava de fronteiras entre grupos *étnicos*, o raciocínio sobre a possibilidade de os membros de um grupo, de acordo com as circunstâncias, acionarem determinados elementos para se

reelaborada de acordo com as circunstâncias, fiz meu anteprojeto de pesquisa sobre este tema. Entrando para o programa, dei início a um estudo formalizado, contando logo em seguida com a orientação do Professor Luiz Assunção, cujas aulas me haviam incitado a retomar o assunto que me causara curiosidade havia alguns anos.

Passei então a uma nova fase, diferente daquela em que eu buscava as informações movida unicamente por uma curiosidade e procurei aprofundar as buscas por informações sobre os *Fabulous Trobadors* e aqueles outros que a eles se relacionavam.

Descobri no site da associação cultural ao qual o *Fabulous* estava ligado, chamada *Escambiar*, mais grupos, além do *Bombes 2 Bal* e do *Femmozés T* (que não era ligado diretamente a essa associação), que também se utilizavam de gêneros musicais “nordestinos”: *Les Nouveaux Cantadors*, cantadores de viola, e *Estéla dou Coqe* uma dupla de jovens emboladoras. Neste mesmo site, encontrei relatos de intercâmbios com músicos brasileiros: Heleno dos 8 Baixos, o grupo Coco Raízes de Arcoverde, Renata Rosa, Lenine.

Por meio de links nos sites e referências feitas a outros grupos e artistas que eu ia encontrando nos sites e reportagens sobre esses grupos de que eu já havia tomado conhecimento, fui descobrindo um horizonte amplo de diversos artistas que se engajavam em torno do debate sobre a valorização da língua occitana e que, em certa medida, também se aproximavam daquele mesmo “Nordeste”. Um desses grupos era o *Massilia Sound System*, da cidade de Marseille, de quem as músicas eram classificadas em sites tipo *My Space*<sup>8</sup> como ragga, raggamuffin, reggae e rap, “inspirados na Jamaica”, mas em cuja discografia identifiquei versões de melodias de repente de viola “consagradas” por gravações como as realizadas para o documentário “Nordeste: cordel, repente e canção”<sup>9</sup>, de Tânia Quaresma, ou então o ritmo da embolada marcado pelo pandeiro como o utilizado pelos *Fabulous*. Um outro grupo era o *Nux Vomica*, de Nice, também de sonoridade particular, às vezes classificada como reggae, mas com inúmeras faixas e mesmo um disco intitulado “*Nissa-Pernambuco*”<sup>10</sup>, com referências ao carnaval de Olinda e Recife, a loas e forrós.

Ainda recém chegada ao curso, no momento da apresentação dos novos alunos ao programa, recebi do Professor Doutor Edmundo Pereira, que havia participado da banca de

---

diferenciarem de outros grupos fazia bastante sentido neste caso. De todo modo, este autor não foi incluído na bibliografia do projeto.

<sup>8</sup> Site de relacionamento usado em geral por músicos e grupos musicais. Endereço: [www.myspace.com](http://www.myspace.com).

<sup>9</sup> QUARESMA, Tânia, “Nordeste: cordel, repente e canção”, documentário, cor, Brasil, 1975.

<sup>10</sup> Nux Vomica, Nissa-Pernambuco. Autoproduction en partenariat avec la SACEM F, 2005.



seleção, indicação para que procurasse informações sobre um grupo chamado *La Talvera*, com quem ele havia estado no Rio de Janeiro. Tal grupo realizava pesquisas etnográficas na área em que se concentravam os grupos a quem eu me referia no anteprojeto, registrando canções, contos e danças occitanas, enfim, trabalhando numa perspectiva diferente da dos *Fabulous Trobadors*, para quem “não havia mais uma cultura popular local e era preciso reinventá-la”. Seguindo a indicação, encontrei, de fato, um discurso e uma atitude completamente diferentes sobre a mesma questão, a memória da língua occitana. Descobri mais conexões: o líder da *Talvera* e fundador da associação de pesquisas etnográficas a qual grupo musical era ligado, o *Centre Occitan de Recherche, de Documentation et d’Animation Ethnographiques – C.O.R.D.A.E.* (Centro Occitano de Pesquisa, Documentação e Animação Etnográficas), Daniel Loddo, conforme o relato de Gaudas, havia sido o parceiro de Sicre, quando este fazia as primeiras experiências com a embolada.

Curiosamente, mesmo com uma abordagem tão divergente de Sicre, entre o acervo dos registros do grupo havia uma coletânea de cururu e siriri realizada no Estado do Mato Grosso, e uma de repentistas, realizada em diversos estados do Nordeste do Brasil. E, como que para me provocar ainda mais, na página do *My Space* do grupo, entre quatro ou cinco faixas disponíveis para audição naquele momento, início de 2008, uma se intitulava “*Occitania*”, e era uma versão da canção “Asa Branca”, como li depois em Francisco de Oliveira (OLIVEIRA in CAVALCANTI, 2004), certidão de nascimento do “Nordeste unificado” (p. 128).

Pouco depois descobri também a ligação que Silvério Pessoa, cantor pernambucano, havia estabelecido com esse grupo e com vários outros grupos occitanistas, entre os quais havia realizado um intercâmbio no ano de 2003, muitos dos que eu já havia conseguido listar e ainda outros como *La Mal Coifée*, *Lo Còr de la Plana*, *Lou Dalfin* e *Lou Seriol* que eu desconhecia. Em seu blog<sup>11</sup>, num post de junho de 2005, Pessoa dizia:

Falar sobre o Occitan precisaria de muito tempo, mas para se ter uma ideia, é uma região antiga da França na qual através do trabalho agrícola se criou uma maneira de vida, uma cultura, que a França moderna oculta. Eu diria que é em Cordes que eu re-encontro meu passado, algumas origens da música que eu faço, é sempre muito forte esse encontro, que tem como base a história do acordeon.

Cascavilhando, as “conexões” não paravam de aparecer. A sensação que eu tinha era a de que tirara uma tampa que fechava um pequeno furo em uma parede, e então um mar de informações se derramava sobre mim sem parar, embora eu sempre procurasse dar mais atenção àquela primeira dupla que havia encontrado.

---

<sup>11</sup> Disponível em: [http://monolitico-tema.blogspot.com/2006\\_12\\_01\\_archive.html](http://monolitico-tema.blogspot.com/2006_12_01_archive.html). Acesso: agosto de 2010.

Paralelamente, fui levantando uma bibliografia com relação aos termos que eu percebia como mais evidentes naquela temática que ia se revelando, e assim me debrucei sobre uma literatura a respeito do coco de embolada e repente, na qual os principais autores que figuravam eram: Mário de Andrade (1984), Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala (2000), Luís da Câmara Cascudo (1984, 2000) e Gilmar Benevides Costa (2004); sobre Occitânia e trovadorismo, que o próprio Paul Zumthor (1993) contribuía para pensar em termos de caracterização e historicização – o trovadorismo, principalmente e a Occitânia apenas pontualmente; sobre transculturações: que a princípio tomei por Fernando Ortiz (1993) através de Ulf Hannerz (1997), voltando posteriormente a Hannerz ; e sobre etnomusicologia: chegando aos clássicos Hellen Meyers (1993), Alan P. Merriam – inicialmente encontrado em Joseph Kerman (1987) – e ao contemporâneo José Jorge de Carvalho, sobretudo em um texto curto em que ele dividia a autoria com Rita Laura Segato (Carvalho e Segato, 1994), o qual se tornou crucial para este trabalho.

Ainda presa às minhas “pré-noções” e sem domínio ou visão crítica adequada sobre a literatura da qual eu começava a me aproximar, as primeiras idéias a que eu chegava pensavam coco de embolada indo para a França num movimento de contrafluxo, e não somente: num movimento de retorno, fechando um ciclo, visto que eu, até então imersa nas concepções mais frequentemente encontradas sobre a “mistura das raças” que formaram o Brasil, tomava sem grandes questionamentos as referências às “heranças trovadorescas medievais” sobre as improvisações nordestinas – até mesmo porque, essa referência aparecia constantemente na bibliografia sobre coco e repente de que lançara mão.

Apesar disso, já seguindo um pouco o caminho das leituras sobre música, fluxos e transculturação indicados por Hannerz, Carvalho e Segato, que haviam me cativado pela abordagem flexível que davam ao tema, e mesmo por outras indicações vindas das leituras gerais sobre antropologia, eu começava a atentar para a importância das interpretações locais dos significados nos processos de trocas, ou outros processos envolvendo contatos culturais. E assim, conduzi meu olhar realmente para o que era dito sobre o coco de embolada pelos *Fabulous Trobadors*, pensando-os em relação ao seu próprio contexto.

Ainda pela internet, busquei capturar e adquirir o que estivesse ao meu alcance entre músicas, discos, vídeos, podcasts, trechos de conferências, fotografias, imagens de cartazes, e textos de todos os tipos – livros, artigos, reportagens, entrevistas, notas – ou seja, todo material que de alguma maneira me fizesse conhecer mais sobre aqueles dois músicos, seu entorno e suas motivações. Ao colecionar todos esses documentos, que aos poucos passaram a

constituir um pequeno acervo, observando os sites e seguindo seus links fui descobrindo uma realidade ainda mais ampla e complexa do que aquela do que tomara conhecimento.

A partir daí, as impressões que eu tive inicialmente foram ganhando desdobramentos e modificando a forma de minhas indagações. Por meio desta “garimpagem” e do acúmulo desses documentos comecei a perceber: 1) a presença marcante de questões políticas por trás da busca de um indivíduo por uma música para se socializar com seus próximos; 2) uma rede de atores compartilhando os mesmos anseios, compartilhando inclusive estratégias para alcançar seus objetivos; fui, aí, forçada a olhar para horizontes mais amplos. Primeiramente, havia que se considerar essa pluralidade de atores e, portanto, a representatividade e a força destas motivações para um coletivo, tornando a investigação mais complexa e delicada. Segundo, compreender a natureza daquilo que dava liga a esta rede, quais eram estas motivações, e a esse respeito, o que foi ficando visível a partir dos documentos foi a compreensão de que a causa que unia tantos agentes tinha o enfoque na defesa de uma identidade cultural – occitana – acionada pelo posicionamento de seus sujeitos enquanto periferia em relação a um centro no contexto nacional Francês – conclamando a reflexão sobre identidade cultural, nacionalismo e localidade, no que os autores Stuart Hall (2006) o próprio Hannerz e Arjun Appadurai (2004) serviram de suporte.

Pelo raciocínio exposto acima, minha idéia primeira de contrafluxo se invalidava: o que se estabelecia era uma relação entre “periferias” – embora isso ainda deva ser bastante problematizado. E mesmo que estas periferias não estivessem em um mesmo patamar de “marginalidade”, essa música nordestina não estava “indo” para este outro contexto de forma ativa, ela era inicialmente levada do Nordeste para o Sudoeste francês pelos próprios músicos que lá fariam uso dela, ou seja, não existia uma *influência* do Nordeste brasileiro sobre o Sudoeste francês. Por este motivo ficava ainda mais claro que era preciso observar, como sugeria Hannerz (1997), Carvalho e Segato (1994), que leituras os sujeitos envolvidos faziam daquelas formas significativas a partir de seu contexto.

Para entender estas interpretações, foi preciso começar a observar a recorrência ao tema “Nordeste”, como orientavam Carvalho e Segato tanto nos discursos de primeiro grau, as próprias construções sonoras produzidas, quanto nos discursos nativos de segundo grau, racionalizadores (fixados nas capas, encartes, sites, entrevistas, livros, vídeos etc.). O que me levou a pensar que insistência nesse tema não poderia estar atrelada simplesmente a uma possível herança trovadoresca occitana. Somente aos poucos, a partir leituras e de recomendações de professores e colegas em momentos de debates sobre meu trabalho, eu

começava a problematizar, visto que muitos outros elementos associados à “nordestinidade” iam sendo também incorporados sob outras justificativas.

A sobrevivência do medievo no Nordeste em relação às formas poéticas e também a semelhança entre o português e o occitano apareciam, nos discursos nativos racionalizadores como argumentos freqüentemente utilizados, e reforçados inclusive por agentes brasileiros conectados ao movimento. Mas ao mesmo tempo, outros elos iam se estabelecendo: tanto de modo a encontrar prováveis conexões pré-existentes ao movimento, como criando mesmo novas pontes entre as duas regiões, e não somente em relação às formas musicais, mas principalmente com relação aos sujeitos vetores dessas formas.

Juntando todas estas pistas sobre as formas que vinham sendo incorporadas, permiti-me perceber que essa aproximação com o Nordeste se justificava por outras vias que não só as afirmações de um vínculo no passado, mas, principalmente, pelo potencial que esse conjunto imagético oferecia como arma no jogo político de identidades no contexto francês.

Pelo extremo envolvimento nesses debates políticos, e mesmo o tipo de debate travado – relacionando questões de memória, patrimônio, tradição e identidade – os atores envolvidos nos processos aqui brevemente descritos demonstravam uma grande preocupação em refletir sobre e historicizar suas próprias motivações e trajetórias, registrar, sistematizar e propagar seus discursos racionalizadores, daí fazerem uso constante e intensificado de tecnologias de registro e divulgação de informações, produzindo e publicando uma quantidade significativa de textos sob forma de artigos, livros, revistas, sites; arquivando o que era veiculado pela imprensa em relação aos seus trabalhos; criando vídeo-documentários e outros materiais audiovisuais; e claro, multiplicando os registros em áudio, seus principais produtos enquanto músicos.

A partir da vista sobre a parcela à qual eu tive alcance via internet do que esses atores haviam produzido, e continuavam a produzir, podia dizer então que eu tinha um campo temático em que se entrelaçavam tópicos de discussão relacionados à música e suas dimensões culturais, identitárias, e tópicos sobre os trânsitos de sujeitos e formas significativas, em outras palavras, transculturações ou fluxos culturais, me mostrando um caminho teórico a trilhar. Ao mesmo tempo, o arquivo que foi se constituindo com a coleção desses documentos – um acervo, em parte composto por documentos finalizados como as gravações, os livros, os textos já publicados; e em parte por informações constantemente atualizadas ou realimentadas como as agendas de eventos, as postagens em blogs, as novas notícias – foi delineando um campo etnográfico, a partir do qual seria possível construir um objeto de pesquisa, levantar questões e respondê-las.

Se este arquivo me permitia observar um fenômeno em relação à sua dimensão mais concreta, isto é, mais cristalizada em produtos que, vistos em conjunto, possibilitavam recompor uma história, isso só poderia ser tomado como objeto de investigação se a dimensão mais fluida e prática fosse também levada em conta. Em outras palavras, uma pesquisa sobre tais documentos teria que considerar os sujeitos que o produziam e os seus contextos sócio-históricos de produção, de modo que este campo ganhava uma outra face. Se por um lado ele havia passado a se delinear em torno de um arquivo, ele também se constituía a partir da realidade em que as informações daquele arquivo faziam sentido, que, por sua vez, correspondia a uma rede de agentes situados em lugares diversos e em constante movimento entre territórios e universos culturais, visto estes agentes serem músicos, quase todos em carreira ativa, envolvidos em shows, turnês, negócios e pesquisas.

Recém chegada à disciplina antropológica, não havia ainda sido “pega” pelos moldes clássicos da etnografia e do trabalho de campo. A consciência sobre essas especificidades do “meu campo” foi chegando aos poucos, mas um maior esclarecimento sobre os aportes teórico-metodológicos de que eu precisaria lançar mão e as complicações epistemológicas pelas quais eu haveria de passar só vieram chegar mais tarde, com o trabalho junto ao orientador e durante o curso da disciplina “Seminários de Pesquisa”, ministrada pelo Professor Doutor Carlos Guilherme do Vale.

Como coloca a autora Mary Des Chene:

O “campo” permeia conversas no departamento e conferências nos corredores. Nós vamos lá, voltamos de lá, e acima de tudo, estamos constantemente fazendo planos para ir lá. Uma vez em campo, “fazemos etnografia”. O campo nos une; por mais díspares que sejam os focos de nossas pesquisas e especialidades de área, o campo é o espaço genérico dentro do qual nós fazemos o que fazemos. E, portanto, a convenção disciplinar pede isso, o que fazemos é antropologia (DES CHENE, 1997, p. 69)<sup>12</sup>.

Quer dizer, no senso comum da disciplina, “o campo” é aquilo que define o trabalho do antropólogo em relação às outras ciências. E para este mesmo senso comum, “o campo” é apenas um lugar para onde se “vai”. Assim eu era interrogada pelos corredores, “onde é seu campo?”. A resposta ainda não era clara para mim mesma. Eu poderia dizer genericamente que era na França, em Toulouse, mas não só em Toulouse, em outras cidades como Cordes-sur-ciel, Nice, Marseille etc., e que também era um pouco no Brasil: em Recife, Caruaru, Arcoverde, São Paulo, Rio de Janeiro, às vezes até em Natal, mas que eu estava trabalhando

---

<sup>12</sup> “*The field*” pervades talk in department and conference corridors. We go there, return from there, and above all, we constantly make plans to go there. While in the field, we “do ethnography”. The field unite us; however disparate our research foci and areal specialties, the field is the generic space within which we do what we do. And therefore, disciplinary convention has it, what we do is anthropology.”

principalmente com documentos. A réplica, quase sempre era: “mas você tem que ir lá!”. Então me surgiam duas grandes questões: haveria como simplesmente não levar em conta esse material em detrimento apenas da fórmula “ir lá e observar”? E com relação àqueles sujeitos todos articulados em uma rede concatenando dois países, e várias cidades dentro de cada um desses países, como “ir” até eles e “observá-los”, sendo eles tantos e localizados em lugares diferentes num raio enorme, e mesmo em constante movimento pelo mundo?

De fato, pensar o que realmente era o “campo” seria fundamental para, conseqüentemente, definir as ferramentas de construção de dados e análises a partir dele. Refletindo sobre o que diz Des Chene, “Quando o “campo” já não precisa consistir em uma localidade geográfica delimitada, novos horizontes se abrem”<sup>13</sup> (p. 80). Ao tratar das pesquisas histórico-antropológicas, esta autora coloca em debate outras possibilidades de configurações de campo, como por exemplo: um período temporal ou séries de eventos (p. 71), sujeitos conectados por algum fator, mas situados em locais diversos – a etnografia multi-situada (p. 72) –, e o arquivo (p. 76).

Em relação ao campo no que dizia respeito ao arquivo, a questão ia ganhando resposta: sim, era possível lidar com documentos, embora, como mostra Des Chene, a etnografia neste tipo de campo oferecesse tantas lacunas quanto um em campo situado geograficamente (p. 77). Mas quanto aos sujeitos? Como proceder em relação a esta outra face do campo? Mais uma vez, seria preciso desprender-se das territorialidades para encontrar os caminhos para uma solução metodológica?

Este foi um ponto bastante debatido no momento do exame de qualificação deste trabalho. Pois para considerar “meu campo” como multi-situado, era como se a pesquisa não pudesse se restringir à experiência de grupos bem localizados em uma determinada cidade, em um determinado bairro, e mas sim, observar aquilo que conectava todos aqueles grupos que aos poucos eu ia descobrindo, tomando-os em conjunto. Ainda que eu operasse nesta oportunidade conforme sugeria Marcus (MARCUS, 1995), encarando este trabalho como uma “etnografia multi-situada estrategicamente situada” (p. 17), com enfoque na observação do cotidiano e das performances dos grupos da *Association Escambiar*, havia a enorme dificuldade de primeiramente viabilizar meu deslocamento para “seguir” (p. 12) (*follow*, na expressão de Marcus) estes interlocutores, e finalmente “dar conta” de uma etnografia tão complexa quanto ao tratamento dos dados que fossem construídos em campo e da articulação e problematização de tudo o que fosse produzido. Certamente uma tarefa muito maior do que

---

<sup>13</sup> “When “the Field” need no longer consist of a geographically bounded locale, new horizons open up”.

o que requer e permite uma dissertação de mestrado, por todas as limitações impostas pelas condições de tempo, recursos materiais e intelectuais.

Para além dos impedimentos em realizar uma etnografia de fato multi-situada neste momento, compreendi finalmente que o trabalho deveria centrar-se na experiência dos *Fabulous Trobadors* e dos grupos diretamente a eles ligados pela Associação *Escambiar*, principalmente pelo fato de estes grupos concentrarem a expressão mais antiga e evidente destas conexões com o “Nordeste” e os gêneros musicais que lhes são atribuídos. Pois, ao que eu já podia observar, diante do que já investigara, tinha sido através das argumentações de Sibre que muitas dessas conexões foram criadas. Ele passava a ter o papel de um dos grandes condensadores de relações nesta rede social que se estabelecia conectando músicos “occitanistas” e “nordestinos”. Seria, portanto, o “alfa”, usando aqui os termos de Barnes (BARNES, 1987, p. 167), a partir do qual eu observaria esta rede, se fosse possível considerar efetivamente a rede “completa” já neste trabalho, não apenas com esta explanação que agora teço como forma de contextualizar meu leitor.

Assim, viabilizei uma “ida” à Toulouse, onde me estabeleci próximo ao bairro *Arnaud-Bernard*, na casa de Magali Brunel, integrante da banda *Bombes 2 Bal* e voluntária da associação responsável pelos contatos com o Brasil, que gentilmente me cedeu hospedagem e articulou meu contato com a associação e os demais grupos. Durante cerca de dois meses pude, portanto, acompanhar as atividades cotidianas da *Escambiar*, na qual também trabalhei como voluntária na organização da décima edição do festival de cinema e música que eles promovem anualmente, o *Peuples et Musiques au Cinema*, que aconteceu entre 29 de outubro e 01 de novembro de 2009.

Nesse período tive a oportunidade de assistir a ensaios, gravações e apresentações do *Bombes 2 Bal* em Toulouse, como na *Soirée des 10 ans du Festival Occitania*<sup>14</sup> et des 30 ans des *Calandretas*<sup>15</sup> (Noite dos 10 anos do Festival Occitania e dos 30 anos das calandretas), e fora de Toulouse, no festival de acordeom na cidade de Roubaix, no norte da França. Vi também ensaios e apresentações da *Chorale Civique d’Arnaud-Bernard* e dos *Nouveaux Cantadors*. Estive presente em momentos de entrevistas concedidas por pessoas da associação

---

<sup>14</sup> <http://fest.occitania2009.free.fr/> Acesso: agosto de 2009.

<sup>15</sup> Escola privada bilíngue occitana. “Calandreta: école biligue occitane”.. in: LAGARDE, André. Dictionnaire Occitan-Français Français Occitan, CDRP Midi-Pyrénées, 1996.

<http://c-oc.org/calandreta/> Acesso: agosto de 2009.

para emissoras de televisão, rádio e jornais impressos. Acompanhei apresentações do espetáculo musical feito com base de um livro-disco lançado pelos grupos da associação. Pude conversar e entrevistar cada um dos músicos e membros da associação, e conviver com parte deles. Tive acesso aos arquivos da associação e de uma outra associação do bairro também presidida por Sicre, o *Carrefour Culturel d'Arnaud Bernard*, oportunidade em que aprofundei a pesquisa documental.

Uma vez na França, ainda que realizando uma etnografia “bem situada” em Toulouse, no bairro de *Arnaud-Bernard*, não pude perder de vista a complexidade desse campo, que se insere em um contexto muito mais amplo, e desdobrei os esforços para encontrar e acompanhar, na medida do possível, mesmo rapidamente, todos aqueles grupos e artistas entre os quais eu havia visto se formarem conexões próximas da problemática que eu colocara. Mais uma vez vi surgirem mais nomes, mais grupos e outras formas de pontes que se construíam entre “Nordeste” e “Occitania”. Não só com relação a música, esse “Nordeste”, visto daquele lado, mostrava-se a mim cada vez mais “popular”, “pernambucano”, nos desdobramentos de ações, argumentos e simbologias acionadas por motivações diversas.

Então, estive também em Cordes-sur-ciel, recebida pelo casal Céline Ricard e Daniel Loddo para entrevistá-los, visitar a associação *La Talvera* e acompanhar a apresentação que o grupo musical realizou na comemoração dos 20 anos das escolas bilíngües públicas em Carlus, vilarejo ao sul da cidade de Albi. Naquele momento, a banda acabara de receber as cópias do álbum que estava para lançar, “*Sopac e Patac*”<sup>16</sup>, e se preparava para vir ao Brasil participar de eventos em comemoração do Ano da França no Brasil e dar prosseguimento a pesquisas de campo com poetas improvisadores do Nordeste. Era o momento também em que gravavam partes instrumentais para a participação da *Talvera* no CD que Silvério Pessoa organizava em parceria com as bandas occitanistas.

Lá retornei pouco antes que viajassem para o Brasil para acompanhá-los, novamente, desta vez na animação de uma feira de castanhas num vilarejo na região de Auvergne chamado Mourjou, nas palavras de Céline Ricard “o rural profundo da França”, quando tocaram pelos stands e demais ambientes da feira durante o dia, e à noite fizeram um baile, encerrado pelo grupo bretão *Skirienn*. Durante esses encontros, registrei seus pontos de vista, conheci um pouco mais da história da associação e pude notar a dimensão de seus trabalhos.

Estive em La Ciotat, cidade próxima a Marseille onde mora Tatou, líder do *Massilia Sound System* e hoje à frente de um grupo que leva um outro cognome seu, *Moussu T et lei*

---

<sup>16</sup> La Talvera, *Sopac e Patac*. CORDAE / La Talvera, França, 2009.



*jovents*, o qual pude ver em cena em Ceyreste, cidade vizinha a La Ciotat. Também este, para quem Loddo e Sicre são dois grandes referenciais com que ele se alinha, me recebeu e concedeu uma entrevista esclarecedora.

Estive ainda em Nice, recebida por Louis Pastorelli, líder do grupo *Nux Vomica*, recuperador do “carnaval popular” no bairro de Saint Roch, acompanhei os ensaios que antecederam o lançamento do primeiro álbum de seu novo grupo, que também leva um apelido seu no nome, *Gigi de Nissa*, assim como o de Tatou, espécie de “tutor” da banda, como brincou Pastorelli. Com ele, não só acompanhei a entrevista que ele concedeu sobre o lançamento do novo disco no *Raggapéro*, programa de rádio popular entre occitanistas de Nice, como também participei do programa (pondo à prova todo meu francês... que situação!).

Pastorelli também narrou para mim suas experiências, que começaram com as artes plásticas na busca por um espaço para a arte na cidade e acabaram virando um grande empreendimento de recuperação do carnaval “popular” da cidade. Com ele e sua família fui a Borgo San Dalmazo, na Itália, para a “XIX Festa de Lou Dalfin”, grupo occitanista da “parte italiana” que comemora seus aniversários num evento que reúne pessoas ligadas ao movimento vindas de várias lugares (entre França, Espanha e Itália). Evento em que se hasteiam bandeiras da Occitania e se cantam hinos à Occitania.

Também tentei encontrar, mas não foi possível, embora tenham se disponibilizado para entrevista, Manu Théron, do grupo *Lo Còr de la Plana*, com quem Renata Rosa fez parceria recentemente num projeto chamado *Lo Còr de la Rosa* e que também participaram do disco de Silvério Pessoa; e Marc Régnier, produtor de Silvério Pessoa e Renata Rosa na França, pela produtora “Outro Brasil”, e responsável por uma distribuidora que trabalha com vários dos grupos aqui citados como o *La Talvera*, chamada *L'autre Distribution*.

Do mesmo modo, no Brasil encontrei por diversas ocasiões com Silvério Pessoa em Natal, quando este estava de passagem para algum show ou conferência, e tentei encontrar com Heleno dos 8 Baixos, Caju & Castanha, Lenine, Renata Rosa, Valdir Santos, Siba e Oliveira de Panelas, cujos nomes eram citados nos documentos de que eu dispunha como participantes desta rede. Alguns contatos ficaram “engatilhados”, outros não tiveram sucesso.

Em Toulouse, encontrei com Jean-Marc Enjalbert, Françoise Chapuis, Rita Macêdo, Jairo Rodrigues e acompanhei algumas de suas apresentações. Articulei contatos com Olivier Espanel e Élodie Barbosa, organizadores do *Festival Samba al País: Brésil-Occitania*. Conversei com Cátia del Grande, idealizadora de uma exposição que colocaria em paralelo as culturas de Pernambuco e o departamento do Lot, onde ela trabalha com Xavier Vidal, etnógrafo e etnomusicólogo occitanista que se encarrega de coletas de contos, canções, e que

foi parceiro de Sicre em pesquisas no início de sua carreira; e também com Francilene Rodriguez, organizadora de uma associação cultural de brasileiros que moram em Toulouse, denominada Sol do Brasil.

Embora não fosse utilizar imediatamente todo o material que esses outros encontros renderam, pude “fotografar” um momento na “história” dos grupos que eu vinha acompanhando à distância, como os próprios *Fabulous Trobadors*, *Femmouzes T*, o *Massilia Sound Sytem* e o *Nux Vomica*, então fora de atividade, desmembrando-se em outros grupos. O primeiro com os trabalhos de Jean-Marc Enjalbert, que seguia em uma dupla com outro *beatboxer* chamada *Q d la Bouche* e agora formava um trio com Rita Macêdo e um jovem percussionista pernambucano chamado Jairo Rodrigues; o segundo no trio de Rita+Jairo+Ange B e no *Zubial*, grupo com Françoise Chapuis, Jérôme Donatien e Zé Silva; o terceiro no *Moussu T e lei Jovents*, *Oaï Star* e *Papet J*; o quarto no *Gigi de Nissa*. Vi um dos integrantes do *Bombes 2 Bal*, Jérémy Couraut, que também integra o *Gigi de Nissa*, deixar o grupo para formar o *Djé Baleti* e fazer sua primeira apresentação; vi uma das primeiras apresentações de uma nova integrante d’a *Talvera*, Edith Bouygues; vi a *Escambiar* receber candidatos da seleção para integrar a *Estéla dou Coqe*, recentemente “desfalcada”.

Ainda que numa estadia rápida para os parâmetros das monografias clássicas, e mesmo em proporção a tudo que eu me dispus a observar, foi possível ter contato com a diversidade de discursos, de estratégias e motivações; com a fluidez das relações entre todas essas pessoas e cenários, e com isso ter uma noção de como os processos de criação e racionalização sobre as criações vão se dando, e de que forma os cenários vão se modificando. Não posso dizer que a experiência em campo modificou completamente meu olhar sobre o objeto, forjado inicialmente apenas com base em documentos, como ouvi relatos de pesquisas em que isto aconteceu. Mas, certamente, ter podido vivenciar todos esses momentos me fez aguçar o olhar, despertar para minúcias que de outra forma eu não teria percebido, e tratar com mais segurança de determinados aspectos da discussão em que me envolvi.

Pois, retomando o debate sobre as dificuldades de se atestar o arquivo como um campo de trabalho legítimo para o antropólogo, Des Chene comenta que isso não significa dizer que nunca se tenha dado atenção aos documentos que não foram escritos pelos próprios etnógrafos. Mas que isso é comumente considerado como um trabalho menor ou complementar, nunca constituindo em si o trabalho de campo (p. 76). No entanto, ela defende que estudar os arquivos como fenômenos culturais pode sim ser um empreendimento antropológico aceitável, e cita o argumento de Comaroff, que diz que:

[...] se os textos são mais do que *topoi* literários, fragmentos dispersos do que presumimos os mundos, eles têm que estar ancorados em seus processos de produção, em órbitas de conexão e influência que lhes dão vida e força<sup>17</sup> (1992b: 34) (in: DESCHENE, 1997, p. 77)

Dessa forma, para considerar o arquivo que eu havia construído colecionando documentos produzidos pelos próprios sujeitos ou por outros agentes, mas ainda assim disponibilizados por eles (o que tomei como sendo documentos atestados por eles mesmos) – como p. e. reportagens, artigos e entrevistas datados entre 1985 e 2007 que compunham um clipping anexado ao projeto da vinda dos grupos da *Association Escambiar* e que me fora enviado por correio por Magali Brunel e Claude Sicre como responsáveis pela Associação Escambiar, com quem eu havia contatado –, eu deveria levar em conta as condições em que eles haviam sido produzidos, e buscar com sua leitura não só uma reconstituição de fatos, mas também as transformações ocorridas no decorrer do tempo; buscar as relações entre os sujeitos no momento da confecção dos documentos, observando quem produziu, quando o fez, onde o fez; e procurar marcar tanto os discursos explícitos, quanto detalhes que complementassem ou contradissem esses discursos de linha de frente.

O questionamento passou então a ser: a que tipo de resultado eu poderia então chegar a partir da investigação sobre este arquivo ao cruzá-lo com o que fora observado em campo? Em concordância com Bourdieu, que diz que “os *data* mais ricos nunca estariam em condições de responder completa e adequadamente a questões para as quais eles não foram construídos” (BOURDIEU, 2002, p. 49), lembro os pontos que eu havia destacado a partir da leitura superficial daqueles documentos quando do momento da “garimpagem”, os quais apontavam para questões ligadas aos significados de “Nordeste” dentro da argumentação política em que estavam envolvidos todos aqueles grupos musicais. As novas leituras que passei a realizar sobre o material – que se iniciaram justamente pelo projeto acima referido e o respectivo clipping anexo e depois passaram a outros documentos que eu adquiri na viagem – foram conduzidas da seguinte forma: primeiro uma leitura genérica de sondagem, para conhecer a natureza dos documentos. Em seguida uma catalogação destes documentos levando em consideração: o tipo de documento, a língua em que estava escrito, título, autor, data, referência (para o caso de publicações), e uma breve descrição do conteúdo. Por último, uma leitura mais minuciosa seguindo as seguintes estratégias:

---

<sup>17</sup> “If the texts are to be more than literary *topoi*, scattered shards from which we presume the worlds, they have to be anchored in the processes of their production, in the orbits of connection and influence that give them life and force”.

a) Marcar as informações que permitissem contar e contextualizar a trajetória, a princípio dos Fabulous Trobadors e, na medida do possível, dos demais grupos e atores a eles relacionados, ou seja, datas, eventos, personagens, trajetórias de pessoas e conexões e seus desdobramentos;

b) Levantar as categorias recorrentes nas ‘falas’ dos atores envolvidos neste movimento e nas referências aos seus trabalhos, e iniciar um estudo sobre as imagens que eles construíam em relação a essas;

c) Esboçar um mapa da rede de atores e grupos de atores que se relacionavam nesta conexão que se estabelecia entre o Sudoeste francês e o Nordeste brasileiro;

d) Sondar os nomes dados às formas de aproximação estabelecidas nesta conexão e aos seus resultados no tocante à produção musical dos grupos nela envolvidos.

O que pude apontar a partir das legendas criadas sobre estas leituras era primeiramente as categorias listadas, que divididas em dois blocos eram: “Occitânia, França” – “Brasil, Nordeste, Música Brasileira, Música Nordestina, Forró, Coco e Carnaval”. Às categorias do segundo bloco se relacionavam as imagens representadas nas palavras: Tradição, Folclore, Cultura Popular, Sincretismo e Pluralidade, ou seja, o Nordeste em jogo (e música a ele associada) sintetizava os objetivos primeiros das buscas de Sicre expostas por Jacme Gaudas. Mas ainda havia muito a desvendar.

Com relação à recomposição das trajetórias dos grupos, vários tópicos referenciados em outros materiais se confirmavam, mas também surgiam surpresas. Cito um exemplo: mesmo concomitantes aos encontros de Claude Sicre com a embolada e os repentistas, as primeiras entradas marcantes do “Brasil” no contexto occitano tinham sido através do carnaval<sup>18</sup>, evento para o qual eu não havia dado importância nas primeiras leituras do material mais antigo de que eu dispunha, o encarte do CD “*Ma ville est le plus beau park*” e que passou, depois da conversa com Sicre, a se mostrar como um momento importante de sua trajetória. Primeiro Sicre havia levado para o carnaval universitário de Toulouse, em 1984, a escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, e depois, em 1985, os baianos Dodô e Osmar, tendo inclusive construído em Toulouse eu trio elétrico para circular durante o carnaval daquele ano (momento a partir do qual Rita Macêdo foi estudar em Toulouse e lá se fixou). Na mesma época, Sicre veio ao Brasil, e pode ver em feiras da região Sudeste e na

---

<sup>18</sup> “Les Fabulous Trobadors: A França matou seu folclore, diz Sicre: Jorge Amado prefaciou livro do “trovador” que veio ao Brasil para levar uma escola de samba à Europa”. Folha de São Paulo, Ilustrada, segunda-feira, 20 de dezembro de 1993.

Bahia, emboladores, repentistas, estabeleceu contatos, adquiriu materiais, acrescentou pontos aos seus interesses.

Além disso, a apreciação dos documentos forneceu referências a outros materiais, eventos citados, como filmes, festivais, etc. que davam mais indicações de aproximações com símbolos de “brasilidade” e “nordestinidade”, como as citações dos filmes “Orfeu do Carnaval”, de Marcel Camus<sup>19</sup>, e o festival “*Samba Répercussion*” ocorrido na França no ano de 2006<sup>20</sup>, o que se multiplicou após as conversas e contatos feitos em campo.

Sobre os nomes dados ao movimento, também apareceram informações interessantes. As palavras mais recorrentes com relação a isso falavam de: “Troca, Contato, Intercâmbio, Relação, Encontro, Ligação, Uso, Apropriação e Inspiração”, um vocabulário muito próximo do que é utilizado na literatura sobre fluxos, e que fornecia elementos para a discussão com o conceito de transculturação.

Inicialmente, foram marcados 24 nomes pessoas/ grupos relacionados ao movimento sendo destes nomes 13 franceses e 11 brasileiros. Mas este, eu já havia percebido, era um número que se multiplicava a cada revisão do material do arquivo como um todo e principalmente sobre as atualizações dos sites, e se potencializou de uma forma impressionante durante a experiência de campo, o que denotava o caráter vivo e móvel deste campo, em plena atividade. Ao listar estes nomes, procurei separar também, ainda que sumariamente, as informações sobre cada um deles, e sobre de que modo estes sujeitos participavam da rede e sua representatividade para o movimento, de modo a esboçar um mapa sobre o qual eu pudesse me basear para dar encaminhamentos ao outro lado do trabalho de campo.

Destaquei também opiniões dos artistas franceses sobre o fenômeno – motivações, argumentos, pontos de vista; o mesmo fiz em relação aos artistas brasileiros – que em geral apoiavam e reforçavam as colocações feitas pelos franceses; e ainda opiniões de críticos e jornalistas franceses e brasileiros sobre o referido fenômeno, havendo aí, por parte da mídia francesa geralmente declarações entusiastas, e, por parte da mídia brasileira, ora o mesmo entusiasmo, ora um tom irônico nas colocações.

Ainda trabalhando com materiais de arquivo, desta vez com as músicas, realizei uma audição dos trabalhos dos grupos *Les Fabulous Trobadors*, *Bombes 2 Bal*, *Les Nouveaux*

---

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> “Valdir de Todos os Santos”. Arte fato: Toute l’info et l’actualité em ligne. Samba Répercussion 2006 – Interview Publié le 25/07/2006.

*Cantadors, Estéla dou Coqe, La Chorale Civique d'Arnaud Bernard, La Talvera, Massilia Sound System, Femmouzes T, Nux Vomica, Moussu T e lei Jovents, Gigi de Nissa.* Esta audição que servia para uma exploração primária e depois, com a concentração sobre os grupos da Associação *Escambiar*, fundamentou parte do que ora apresento, trouxe a confirmação de que a aproximação com o “Nordeste” aparecia na música sob a forma de marcas bem delineadas de símbolos de “nordestinidade”, oferecendo elementos para compreender que “Nordeste” era esse tão referenciado nesse movimento e qual o sentido que ele trazia para os sujeitos que dele faziam uso.

A recorrência de composições seguindo formatos dos gêneros dos do coco de embolada, e nos trabalhos mais recentes dos cocos de roda, o forró (em muitas das suas variações tidas como tradicionais) e o repente de viola; as “citações” em *samples* de sons como aboios e chocalhos de gado; a utilização de instrumentação específica como triângulos, pandeiros e acordeons; um acento nasalizado e de sílabas bem repartidas, todas essas características confirmavam a construção de uma imagem específica de “Nordeste”, associada a temas como “Cultura Popular”, “Tradição”, “Folclore”. Isto me levou problematizar a tais categorias (que se repetiam constantemente nos discursos escritos), orientando-me pela literatura sobre as “invenções” dessas representações, e me permitiu observar suas conexões com os debates sobre identidade cultural. Para isso foram chamados os autores Peter Berger e Thomas Luckman (1974) que trabalham a cultura sob a perspectiva construcionista, e no sentido inverso, para pensar um desmonte dessas representações em jogo, chamei os autores: Durval Muniz de Albuquerque Junior (1999), para lidar com as imagens de “Nordeste”; Leonardo Carneiro Ventura (2007) e Luciana Chianca (2006), ambos para tratar das imagens construídas para identificar musicalmente o Nordeste; e Maria Elizabeth Lucas (1996) para fundamentar-me quanto às representações sobre a “música brasileira”.

Diante do exposto, o trabalho que agora apresento se organiza da seguinte maneira: no primeiro capítulo, desenvolvo a questão que funda esta pesquisa, tecida em torno das motivações que levaram à formação dos *Fabulous Trobadors*, dupla que optou pelo coco de embolada como gênero para suas composições; trato de minha chegada em campo, como forma de introduzir cenários e atores e registrar um pouco da vivência entre estes, marcando tensões e descobertas, e me dedico a reconstituir os percursos que levaram à formação dessa dupla. No segundo capítulo, trago uma descrição do bairro *Arnaud-Bernard*, onde são vivenciados os processos que se dão em paralelo e após a conformação da dupla, e me concentro nas ações do *Carrefour Culturel d'Arnaud-Bernard* e na formação de grupos pela associação *Escambiar*, desenvolvendo, em seguida, uma reflexão sobre a produção da

localidade, sobre a transculturação e as relações entre música e identidade. No terceiro e último capítulo, apresento uma leitura dos discursos nativos racionalizadores construídos sobre a música em que o “Nordeste” e gêneros musicais a eles associados são “modelos” e “elementos argumentativos” importantes, ao levar em conta as motivações apresentadas no primeiro capítulo, faço o cruzamento com uma discussão sobre tradição e desdobramentos do gesto transcultural aqui investigado.

Três advertências sobre alguns dos procedimentos dessa organização são necessárias:

- 1) Em função da fluidez da leitura, optei por deixar o texto corrido todo em português, com os respectivos textos originais em francês e occitano em nota ou, para o caso de expressões ou frases curtas, a tradução imediatamente ao lado, entre parênteses.
- 2) As imagens em que não aparecem crédito ou fonte foram feitas por mim entre outubro e novembro de 2009. Todas as demais que não possuem créditos têm indicação da fonte citada na legenda.
- 3) Documentos utilizados como fonte são referenciados em nota ao longo do texto.

No mais, gostaria apenas de retomar a epígrafe colocada para este trabalho, que, apesar de seu tom um tanto “fatalista”, é uma metáfora, em poucas palavras, sobre a importância da música como elemento de coesão de um grupo, idéia que, penso, subjaz a todas as ações aqui descritas e reflexões que permitem compreendê-las.

# CAPÍTULO 1

## OS *FABULOUS TROBADORS*

– DAS MOTIVAÇÕES E DOS PRIMEIROS PASSOS

Durante um bom período da minha vida, dos meus quatro aos quinze anos, mais ou menos, fui com meus pais e meus irmãos passar períodos de férias escolares em Viçosa, cidadezinha do alto-oeste do estado do Rio Grande do Norte, onde minha mãe nasceu. Quando estávamos lá, ficávamos entre idas e vindas pelas cidades próximas, visitando parentes e amigos, e eu e meus irmãos passávamos o restante do tempo com crianças que ali residiam, que tinham aproximadamente a nossa idade, brincando ao redor da casa, meio perdida no meio das serras.

Em nossa casa em Natal, nosso cotidiano era acompanhado de música. A vida da família é toda meio musical. E na estrada indo para Viçosa, ou mesmo quando era passeio, não era diferente, tinha sempre música no carro. No toca-fitas, meu pai punha para tocar Poly e Seu Conjunto, Júlio Iglesias, Luiz Gonzaga, trilhas sonoras de novelas, duplas sertanejas, “Clássicos dos clássicos”, tantas coisas. Coisas que variavam de temporada para temporada, que foram marcando, como *hits* de paradas de sucesso, cada verão ou inverno que passávamos no interior.

Para uma dessas temporadas, devia ser 1991, 1992, já não me recordo precisamente, meu pai conseguiu umas fitas de emboladores de coco para levar na viagem. Lembro dele comentando com meus tios, irmãos da minha mãe, que conheciam bem aquele tipo de música, e que acharam muito bom. Mas eu, uma menina de cinco ou seis anos de idade, que nunca havia ouvido aquele som, não poderia saber do que se tratava.

A princípio, eu estranhava muito aquela música e tinha até medo dela. Eu me sentia desconfortável diante da marcação repetitiva dos pandeiros, e das vozes rasgadas e anasaladas, que reproduziam melodias pouco variáveis e pronunciavam palavras que eu não entendia. Ao mesmo tempo, me intrigava o fato de meu pai e meu irmão mais velho se interessarem e se divertirem com aquilo. Eles riam muito e ouviam a mesma fita muitas vezes.

Querendo saber do que eles riam, passei a prestar atenção. Comecei a entender o que os emboladores diziam e vi que era mesmo divertido aqueles homens numa briga rimada sem fim. Comecei a imaginar o que meus pais contavam de suas cantorias e a compreender o que nas feiras, nas ruas, no meio das pessoas, eles cantavam de seus cocos.



O coco, como termo genérico, é definido na literatura como uma manifestação cultural típica das regiões Norte e Nordeste do Brasil, que em sua configuração artística inclui, nas suas variações, a música instrumental, o canto, a poesia e a dança. Essa manifestação apresenta particularidades em cada local onde é encontrada e, da mesma forma, recebe inúmeras denominações, como por exemplo: coco de roda, coco de praia, coco praieiro, coco do sertão, coco de umbigada, coco de mungongê etc..

O coco de embolada, especificamente, é descrito *en passant* por Maria Ignez Novaes Ayala em um texto da coletânea organizada por ela e Marcos Ayala intitulada “Cocos: alegria e devoção” como um canto dissociado da dança, feito por uma dupla de repentistas que se apresenta diante de um público ouvinte, improvisando versos em desafio e utilizando um instrumento de percussão (em geral pandeiro ou ganzá) para marcar o ritmo (AYALA in AYALA; AYALA, 2000, p. 22). Segundo Ayala, “O confronto se dá de modo a cada coquista [como são chamados os cantores] procurar ridicularizar mais seu companheiro através de comparações grotescas, provocando o riso da platéia” (idem).

O termo “embolada”, isolado, é encontrado no Dicionário do Folclore Brasileiro de Luis da Câmara Cascudo como sendo “Canto, improvisado ou não comum às praias e sertão do Brasil”, cujas características são a sextilha e o refrão típico (CASCUDO, 1988, p. 304). Cascudo usa “coco de embolada” para falar da embolada quando dançada.

Oneyda Alvarenga classifica a embolada como um canto puro, e a descreve da seguinte forma:

Originária do Nordeste brasileiro, onde é freqüente na zona litorânea e mais rara na sertaneja, a *Embolada* tem como características: melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico ou descritivo, ou consistindo apenas numa sucessão de palavras associadas pelo seu valor sonoro. Em qualquer dos dois casos, o texto é freqüentemente cheio de aliteraões e onomatopéias, de dicção complicada, complicação que a rapidez do movimento musical aumenta. (ALVARENGA, s/d, p. 278)

Alvarenga coloca que a embolada é “mais um processo poético-musical do que uma forma ou gênero particular”, embora possua uma vida própria (idem). E complementa dizendo:

Como processo, freqüenta várias danças, sendo comum nos Côcos. Nestes, além dos especialmente chamados Côcos-de-embolada, costuma-se alternar uma parte mais lírica e de movimento mais amplo – o refrão confiado ao côro, e uma parte em ritmo declamatório precipitado e linha melódica de intervalos curtos – a estrofe do solista (idem).

Jimmy Vasconcelos de Azevêdo, em um texto integrante à mesma coletânea organizada pelos Ayala, trata da poética dos cocos de embolada, as descreve como “um sistema literário popular complexo e rico” (AZEVEDO in AYALA; AYALA, 2000, p. 84);

uma cantoria geralmente feita em duplas, acompanhada de instrumentos de percussão, pandeiro e ganzá, tocados pelos próprios cantores. Esses cantores, que se apresentam quase sempre em “feiras, praças, ruas, parques, comícios” (idem), são conhecidos como emboladores, coquistas ou coqueiros, e fazem versos improvisados, freqüentemente num tom de disputa, em que medem suas capacidades criativas, e por vezes, para causar o riso, se denigrem mutuamente, como quando cantam os chamados “cocos malcriados” (idem).

De acordo com Azevêdo, a temática das emboladas é conduzida pelo bom-humor sarcástico:

[...] é o riso corrosivo e desbocado que dá o tom. A ridicularização do companheiro; os insultos à mãe, ao pai, à irmã, à mulher, à família; o desrespeito a toda e qualquer ordem estabelecida; a zombaria e as ridicularizações dos contrastes sociais, acentuados para efeitos cômicos; a mundanização dos valores sagrados através de hilariantes estórias de cunho moralizante; o apelo ao grotesco, ao fantástico, ao maravilhoso, ao exagero; o aproveitamento até mesmo de estereótipos sociais e raciais com fins humorísticos; tudo isso faz parte de riquíssimo universo temático da embolada, ao mesmo tempo em que a torna extremamente complexa, conforme já ressaltamos. (p. 85)

As descrições do perfil sócio-econômico dos cantadores e dançadores de coco – agora tomado em seu sentido geral – encontradas nesta mesma literatura apontam para camadas marginalizadas da sociedade, conforme podemos ver em Alceu Maynard Araújo, que descreve o coco como “a dança dos pobres, dos desprovidos da fortuna, daqueles que possuem apenas as mãos para dar ritmo, para suprir a falta do instrumento musical” (ARAÚJO, 1967, p. 239). Esse diagnóstico se confirma mesmo em trabalhos mais recentes como de Josane Cristina Santos Moreno (também presente na coletânea dos Ayala), segundo o qual o coco está relacionado a minorias estigmatizadas que sofrem de problemas tais como “falta de habitação, moradias insalubres, carência alimentar, desemprego, luta pela posse da terra e até condições de trabalho de semi-escavidão” (MORENO in AYALA; AYALA, 2000, p. 41).

Segundo Moreno,

Índios, negros e seus descendentes, iletrados em sua maioria, exercendo profissões de baixa remuneração, tais como pescadores, trabalhadores agrícolas, pedreiros, vigilantes, os coquistas encontram-se vulneráveis a todo tipo de exploração e discriminação (p. 43).

Em relação aos emboladores, Azevêdo fala ainda da discriminação que estes sofrem por parte de outros repentistas da tradição popular nordestina, como os cantadores de viola e, até mesmo, de estudiosos da cultura popular (AZEVEDO in AYALA; AYALA, 2000, p. 88). Segundo este autor, esta marginalização decorre provavelmente da não-compreensão do

caráter irreverente da poética da embolada, que, por transgredir moralismos freqüentemente, é taxada como “baixa” e “pornográfica” (idem, p. 89).

Azevêdo compara esse preconceito contra os emboladores ao que era tido comumente entre os literatos com relação à obra de François Rabelais, escritor francês da renascença cuja obra era conduzida por um senso de humor grotesco, popular, e carnavalesco, e que somente a interpretação de Mikail Bakhtin sobre seus textos permitiu uma abordagem menos negativa. Segundo este autor, a literatura de Rabelais deveria ser entendida dentro do contexto popular e a partir de sua lógica interna, a qual explicava o sentido do grotesco e do próprio riso carnavalesco para aqueles que dele faziam uso, perspectiva adotada por Azevêdo para analisar a embolada (p. 89).

Se é muito precipitado dizer por alto – isto é, sem uma pesquisa aprofundada que detalhe a representatividade da embolada nos contextos em que ela é vivenciada – que o coco de embolada é uma música marginalizada, e que ainda que o gênero (ou alguns de seus elementos) seja eventualmente utilizado por compositores, cantores de renome nacional e internacional como por exemplo Zeca Baleiro e Alceu Valença, não é possível afirmar que este seja um gênero musical de grande aceitação e circulação no Brasil, sobretudo no seu mercado fonográfico.

Aqui não posso deixar de referenciar os cantores de embolada pernambucanos Caju e Castanha, que lançam discos por grandes gravadoras como a EMI-Odeon desde o começo da década de 80 e que atualmente têm contrato com a Trama, pela qual gravam desde 2000. A dupla, que já fez várias apresentações internacionais, tem uma repercussão considerável na mídia brasileira, aparece eventualmente em programas da televisão aberta e recentemente protagonizou um curta-metragem dirigido por Walter Salles, intitulado “A saga dos guerreiros Caju e Castanha contra o Encouraçado Titanic”, que fez parte da série “10 Olhares de Cineastas sobre a Globalização”, exibido em 2002 no festival de Cannes. Na edição de 2007 deste mesmo festival, a dupla estrelou uma vinheta, também dirigida por Salles, em comemoração aos 60 anos do evento.

O exemplo de Caju e Castanha, entretanto, me parece ser um caso excepcional dentro da realidade daqueles que fazem embolada no Brasil. Reconhecer tal excepcionalidade é um indicativo que confirma em parte a situação periférica dessa música em relação a outros gêneros mais difundidos. Tais motivos justificaram meu espanto ao ouvir o coco de embolada com os *Fabulous Trobadors*, pois não era como ouvir “*The Girl from Ipanema*”, ou o “Samba Saravá” cantando em francês por Francis Lai, ou ainda “*Tu verras*”, por Claude

Nougaro, leituras da famosa MPB, anunciada como uma música internacionalmente conhecida e bem apreciada.

Nas minhas férias de infância, não recorro de ter ouvido muito na estrada as fitas K-7 das embotadas, conseguidas por meu pai. No entanto, sem eletricidade na casa do “sertão”, (como chamávamos) para ligar um aparelho de som, meu pai abria a porta do carro, que ficava estacionado no terreiro em frente à casa, embaixo de um pé de cajarana enorme, e nós ficávamos ouvindo aquilo, uns sentados nos bancos, outros deitados no capô, prestando atenção e olhando para as folhas da copa da árvore, à tardinha. Virou uma das nossas brincadeiras, inclusive decorar os xingamentos para usá-los sempre que a situação permitisse.

Dessas temporadas ouvindo cocos, ficaram marcadas na minha memória a habilidade daqueles cantores, capazes de segurar nossa atenção na expectativa que criavam de se superarem um ao outro. Sua criatividade treinada para uma “descortesia” bem ritmada e a impressão de monotonia e estranheza sendo substituídas em mim pelo prazer da brincadeira. O que me faz hoje perceber que o julgamento que eu fazia da música – como boa ou ruim, bonita ou feia – foi modificado pela circunstância em que ela era ouvida, e ter a noção de que seu significado não estava dado, pelo contrário, foi construído no momento em que eu a ouvia e interagia com meu pai, minha mãe, meu avô, meus irmãos e as crianças do lugar que brincavam conosco.

Essa experiência também ilustrou para mim o entendimento de que a música pode ser compreendida como vivência, e as interlocuções dos diversos sujeitos que a vivenciam permitem atribuir sentido às suas propriedades e ao seu material expressivo e significativo. Pensar os significados de uma música elaborados na dinâmica de um grupo é pensar a música em sua dimensão antropológica, isto é, como objeto pertencente e portador de percepções que lhe qualificam em inúmeras possibilidades de significação e formam o entorno cultural de onde emergem, numa ação recursiva.

Partindo dessa idéia, cito Helen Meyers para apresentar uma definição geral e sistematizada de etnomusicologia, situada por esta autora no encontro entre estudo da música (musicologia) e a abordagem da música pelo viés antropológico: “*La etnomusicología [...] es la rama de la musicología en la que se pone un énfasis especial en el estudio de la música en su contexto cultural: la antropología de la música*” (MEYERS in CRUCES, 2008, p. 19). Complementarmente, as palavras de Bruno Nettl em um texto que discute os objetos e caminhos da etnomusicologia, trazem os elementos para refinar os fundamentos da discussão que inicio. Segundo este autor, o desenvolvimento dos estudos na área da etnomusicologia proporcionaram aos pesquisadores uma “*particular consciencia de la importancia de la*

*música como emblema cultural, como algo que es usado por un grupo de población para expresar su distintividad ante los otros grupos, dotándolo de cohesión pero también sirviendo como un medio de comunicación intercultural”* (NETLL in CRUCES, 2008, p. 129).<sup>21</sup>

Foi assim, pelo conjunto de significados que eu havia elaborado sobre a embolada que eu me surpreendi ao ter o primeiro contato com os *Fabulous Trobadors*. Passados os anos das férias no circuito familiar, ouvi a música da embolada em poucas situações. As mídias mudaram, as nossas fitas se perderam, e eu guardei na lembrança as impressões que eu havia experimentado, e a sensação de que aquela música ficara de fora do rol dos estilos mais consumidos, e era até desconhecida de muita gente de minha geração ou de cidades de outras regiões.

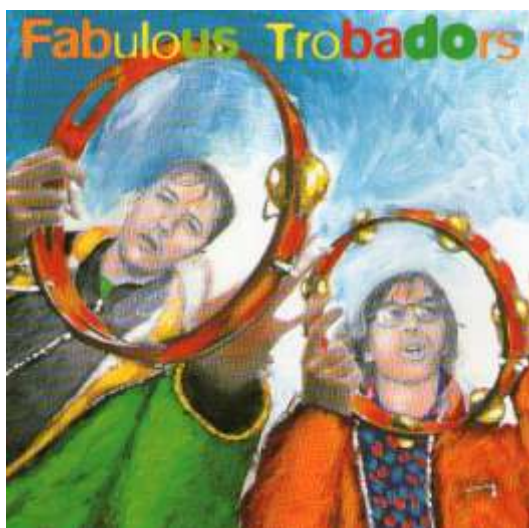


Figura 1 - “*Ma ville est le plus beau park*” (capa).

Até que, em 2005, estudando francês, em busca de material de apoio para praticar em casa, descobri, por acaso, o disco “*Ma ville est le plus beau park*”. Qual não foi meu espanto ao ouvir aquele mesmo ritmo marcado pelos pandeiros, aquela mesma forma melódica e aquela mesma maneira de cantar, não apenas em uma única faixa, mas num disco inteiro, e mais: em outra língua?

Minha surpresa vinha com uma questão, pois aquele não era um fato que poderia se explicar pela difusão de formas significativas através dos meios de comunicação ou pela força de influência de determinados campos sociais ou intelectuais do Brasil, como havia acontecido, por exemplo, por processos diferenciados de difusão com outros gêneros musicais como o lundu e a modinha na Europa na metade do século XVIII (MENEZES BASTOS,

---

<sup>21</sup> Mantenho aqui o texto em espanhol, que, devido à clareza de raciocínio e facilidade de comunicabilidade, faz-me crer que não será necessária uma tradução para o português.

2008), como a lambada na década de 1980, para não falar em gêneros como o samba, a bossa nova, o chorinho e tantos outros englobados pela categoria MPB, que desde a década de 1950 são ícones da musicalidade brasileira perante a imprensa norte-americana (LUCAS, 1996), ou serviram de modelos para músicos na França (FLÉCHET, 2006).

Como explicar, então a entrada e ação na França do coco de embolada, música colocada como “originária do Nordeste brasileiro” (ALVARENGA, s/d, p. 278) e “comum às praias e sertão do Brasil” (CASCUDO, 1988, p. 304), cujos músicos normalmente “apresentam-se em espaços abertos – praças, vias públicas e feiras livres” (AYALA, 1988, p. 15)? O que justificaria tal fato? Teria sido “acidental” ou fruto de um gesto voluntário? Se fora um gesto voluntário, o que o haveria motivado? Com tal problemática, construo esse processo de investigação.

\*\*\*

Os *Fabulous Trobadors* são de uma dupla de artistas sediados na cidade de Toulouse, capital dos Midi-Pyrénées, região situada no sudoeste da França, formada por Claude Sicre, natural de Toulouse, e Jean-Marc Enjalbert, conhecido pelo cognome Ange B, natural da cidade de Albi, que fica na mesma região. Em atividade desde meados da década de oitenta do século XX, os dois são conhecidos por fazerem músicas em que predominam características do coco de embolada brasileiro, e, como eles próprios anunciam, misturadas a elementos do rap e do blues.

Caracterizando suas músicas rapidamente pode-se dizer que a instrumentalização de suas composições conta geralmente com dois pandeiros – tocados pelos próprios integrantes da dupla – batidas sintetizadas, *samples* e ainda com a percussão vocal de Enjalbert – o *human jukebox*, assim referenciado por sua capacidade de fazer inúmeros sons com a boca, habilidade conhecida como *beatbox*. Ritmicamente, as composições são feitas em compassos binários, formados por oito semicolcheias acentuadas segundo a fórmula da embolada: pa-tchi-tchi pa-tchi-tchi pa-tchi<sup>22</sup>, e executadas em andamento acelerado.

Também ao estilo da embolada, os dois cantores se revezam na vocalização das músicas, constituídas sobre temas melódicos de “tradição musical oral nordestina” e

---

<sup>22</sup> Maestro Waldemar Henrique: depoimento sobre a bossa-nova. In: <http://ronaldofranco.blogspot.com/2008/10/maestro-waldemar-henrique-depoimento.html>. Acesso em agosto de 2009.

“francesa/occitana”, conforme explicam os músicos, por exemplo, nos créditos finais do CD “*Ma ville est le plus Beau Park*”, através do qual tomei conhecimento da dupla:

As músicas apresentadas como “trad.” são, com exceção da 4ª e da 12ª, emprestadas do folclore nordestino de tradição oral, anônimo e popular, notadamente interpretadas por Chico Antônio, Caju e Castanha, Caximbinho e G. Mouzinho, J. Preá e Concris e J.J. dos Santos, O. Batista e Oliveira de Panelas, e outros cantores músicos gravados em diversas coletâneas brasileiras ou coletadas em campo<sup>23</sup>.

Em relação à poética, possuem letras voltadas à vida cotidiana em comunidade: falam de festas como o réveillon (p. e. “*Bonna annada*”) e os aniversários (p. e. “*L’anniversaire*”), por exemplo; da vida em família (p. e. “*Dins la família*”, “*Bonne nuit*”), da cidade em que vivem os músicos (p. e. “*Dans mon vilatge*”, “*Pasqua*”, “*Toulouse est sarrazine*”), dos hábitos locais (p. e. “*Cachou la Jaunie*”), e, temas políticos do país (p. e. “*Fait de la politique*”, “*Come on every Baudis*”), sempre em tom bem-humorado, irônico.

Desde a sua criação, o grupo lançou cinco álbuns e participou de inúmeras coletâneas, obtendo grande aceitação do público e críticas positivas da mídia. No material de imprensa disponível no site da banda encontram-se matérias em que já foram chamados de “inventores do folclore” (Le Figaro, set. 2003), “antídoto indispensável para a monotonia da economia de mercado” (Le Monde, jun. 2003), “últimos e únicos punks franceses” (Les Inrocks, mai.2003), sendo sempre retratados como uma banda engajada na vida comunitária e questões políticas, conforme disse antes.

## Estabelecer diálogos

Sentados na sala da casa de Magali Brunel, onde eu estava hospedada em Toulouse havia pouco mais de vinte dias, Claude Sicre e eu conversamos por cerca de quatro horas, e ainda haveríamos de ter mais conversas, “formais”, como esta (agendada, com gravador ligado, caderno e lápis na mão), e “descontraídas”, em situações diversas no dia-a-dia da Associação *Escambiar*, que ele coordena, entre ensaios, reuniões e apresentações dos grupos musicais que ele dirige, e na preparação para o festival *Peuples et Musiques au Cinéma* que a

---

<sup>23</sup> “*Les musiques données comme “trad.” sont, à l’exception de la 4ème et de la 12ème, empruntées au folklore nordestin de tradition orale, anonyme et populaire, notammet interprétées par Chico Antonio[sic], Cajou[sic] e Castanho[sic], Catchimbinho[sic] e G. Mouzinho[sic], J. Preá e Concris et J.J. dos Santos, O. Batista e Oliveira de Panelas, et autres chanteurs musiciens enregistrés dans diverses collections brésiliennes ou collectées sur le terrain.*”

Fiz a opção por grafar os nomes próprios citados nos textos originais da mesma forma em que eles aparecem, mas nas traduções, grafá-los na sua forma corrente em português. (N. do T.).

Associação organizava para o fim do mês de outubro. Mas até podermos ter esses diálogos longos, houve um processo delicado de aproximação.

Havíamos nos falado já havia algum tempo por e-mail, ou melhor, via Magali Brunel por e-mail, que é voluntária na Associação *Escambiar* e integrante do *Bombes 2 Bal*, uma das bandas que ele dirige, encarregada de tratar dos contatos com o Brasil e que acabou me hospedando, como disse na introdução. Na primeira mensagem que recebi, e que respondia a um e-mail/carta em que eu me apresentava e falava do meu estudo sobre os *Fabulous Trobadors*, Brunel explicava que ele não costumava usar o computador, e quando era necessário, ele dizia o que era preciso para que alguém respondesse por ele aquilo que lhe fosse solicitado. Esta resposta veio quatro meses depois de eu ter me manifestado, mas parabenizava pelo trabalho, agradecia o interesse e mostrava disposição em ajudar. Eu fiquei contente com as palavras simpáticas, embora ressabiada pelo *delay* do retorno.

Por e-mail fui fazendo algumas perguntas, até mesmo para manter o contato, pois minha intenção maior era ir até eles. Estas iam sendo atendidas no mesmo sistema, porém com mais rapidez. Pedi orientações para adquirir discos e livros relacionados ao trabalho da Associação, aos quais eu não tinha acesso no Brasil; mescliei questões de respostas objetivas e outras que exigiam explicações mais profundas. Em tópicos numerados, como as minhas interrogações, eu ia recebendo retorno para o que eu questionava, e para alguns itens específicos que eu havia questionado – os que necessitavam de mais detalhes –, a resposta que recebi foi: “sobre esse assunto já escrevi uma série de artigos. Magali irá localizá-los e encaminhá-los para você”.

Quando acertava os detalhes da minha ida para a França, soube por Brunel que Sicre passava mais tempo na casa de campo, e que ia a Toulouse esporadicamente, e por isso talvez fosse um pouco difícil nos encontrarmos várias vezes. Pensado nisso e nas primeiras impressões dos contatos pela internet, percebi a distância que me separava de meu interlocutor.

### **“Ir lá”**

De Natal a Toulouse, eu havia passado umas boas horas viajando, entre vôos e uma conexão demorada em Lisboa. Estava cansada. Era dia 30 de setembro, uma quarta-feira, e Magali Brunel havia me comunicado que o *Bombes 2 Bal* faria um ensaio para um show no dia seguinte comemorando os 10 anos do *Festival Occitània* e os 30 anos das *Calandretas*, escolas privadas occitanistas. A banda tocaria o mesmo repertório de algum tempo (o segundo álbum da banda saiu em 2007), mas uma das canções teria a participação especial de Magyd



Cherfi, cantor da banda *Zebda*, e seria cantada em *tamazigh*, um dos idiomas da Argélia, e por isso precisavam ensaiar. Na véspera de viajar, perguntei se poderia assistir ao ensaio, Brunel disse que veria com as outras pessoas da banda se não havia nenhum inconveniente e ficou de me dar uma resposta. De chegada no aeroporto, enquanto levava as malas para o carro, perguntei sobre o ensaio. Ela me disse, em português, que seria dali a uma hora, às oito da noite, e perguntou se eu gostaria ir. Ela não havia falado com o restante do grupo, mas disse rindo que não havia problema. Por dois segundos ponderei entre meu cansaço e a oportunidade e decidi – Eu vou!

Tomada a decisão, ela me passou um itinerário frenético: passar na casa de sua irmã e presidente da Associação *Escambiar*, Anne Brunel para apanhar um colchão e uma coberta para mim, passar na Associação *Escambiar* para pegar instrumentos que ela utilizaria no ensaio, passar na casa dela para deixar minha bagagem e eu tomar um banho, voltarmos para deixar o carro no estacionamento que ficava ao lado da Associação, seguirmos a pé para o local onde seria o ensaio, e depois do ensaio jantar na casa de seu irmão, David Brunel.

Ao fazer esse roteiro apressado, cenários, personagens e cenas – várias vezes referenciados no material que eu vinha reunindo à distância, havia quase quatro anos – começaram se tridimensionalizar e ganhar movimento diante dos meus olhos, que tanto já os tinha mirado em textos, fotos, mapas, vídeos, gravações.

Essa pequena jornada, naquele cair de noite, apresentou-me o lugar e sua vida, por onde eu iria circular e tentar absorver detalhes nos dias seguintes. Brunel explicou que os lugares onde iríamos ficavam todos mais ou menos perto, mas porque estávamos de carro, faríamos caminhos um pouco confusos, e à medida em que íamos passando pelos diferentes locais, ela ia apresentando aquela parte da cidade. Comentou sobre o calor que ainda estava fazendo àquela época do ano, outono, quando já deveria estar mais frio. Saindo do aeroporto, cruzando o canal, onde as folhas das árvores estavam indecisas entre o verde e o amarelo, em poucos minutos estávamos no *centre ville* onde fica o bairro de *Arnaud-Bernard*, nosso destino. Passando por trás da catedral de *Saint Sernin*, cartão postal de Toulouse, chegamos ao prédio onde mora Anne Brunel e eu reconheci a *rue Gramat* pelas pinturas nas paredes. Havia visto fotografias da intervenção de artistas plásticos sobre as pichações e grafitegens ali já existentes, uma iniciativa do *Carrefour-Culturel d'Arnaud-Bernard*<sup>24</sup>, uma associação do bairro conectada à Associação *Escambiar*.

---

<sup>24</sup> Fotografias da intervenção artística na *Rue Gramat* em: <http://www.Arnaud-Bernard.net/index.php/fresque-rue-gramat.html>. Acesso: agosto de 2007.

Ao pararmos o carro, Brunel disse: “Aqui rola um tráfico de cigarros”. Cumprimentou os homens que estavam parados na esquina. Falou que não era perigoso, e como ela passava muitas vezes por ali, preferia cumprimentar com simpatia, como forma de mostrar que eles podiam conviver pacificamente. Pegamos o colchão, e com o carro demos mais uma volta para passar pela frente da *Escambiar*, que depois eu veria, ao circular a pé, ficava apenas a alguns metros dali. Passando pelas ruas estreitas do bairro fui avistando: além dos vendedores de cigarro, jovens andando de skate, um comércio variado de pequenas lojas de produtos e serviços, barbearia, lavanderia, pequenos restaurantes de vários tipos de cozinha, açougues, kitandas, *épicerie de nuit*, lojas de artigos árabes com os produtos todos à mostra (tecidos, trajes de dança, narguilés, utensílios domésticos, objetos decorativos).

Dada a volta, de frente para a Associação *Escambiar*, estava a *Place des Tiercerettes*, cenário também conhecido de várias fotografias. Nas fotos, o seu formato triangular falseava a perspectiva, dando a impressão de o lugar ser muito maior do que o que eu via naquele momento, um pequeno recanto no encontro de ruas estreitas e curtas que conduziam a outras maiores, cercado de cafés, restaurantes, bares, um teatro, o *Fil à plomb*, o *Hôtel Arnaud-Bernard* e outros pequenos estabelecimentos, todos prédios de dois ou três andares, cujos pisos superiores funcionavam como residências.



Figura 2 - Place des Tiercerettes.

Na parte baixa da praça, um grupo de homens e mulheres em roda cantava acompanhando com guizos e pandeiros uma música do *Bombes 2 Bal*, era *La Chorale Civique d'Arnaud-Bernard*. Sentados nas muretas da praça, três ou quatro pessoas conversavam, entre eles, Anne Brunel, Mathilde Brudo do *Bombes 2 Bal*, e Claude Sicre. Da janela do carro, Brunel nos apresentou. Um rapaz sorridente que estava na roda veio até a janela do carro conversar com ela. Trocaram algumas palavras sobre instrumentos musicais e nós seguimos para o seu apartamento, numa rua um pouco mais afastada de Arnaud-Bernard, mas ainda no *centre ville*.

Deixamos minha bagagem, eu tomei um banho rápido enquanto Brunel separou coisas para levar para a casa de seu irmão onde jantaríamos após o ensaio. Saímos em seguida para dar seqüência ao roteiro. Enquanto ela foi deixar o carro na garagem, ao lado da Associação, me deixou na praça para trocar alguma palavra com Sicre, que permanecia lá. Ele me cumprimentou e pediu licença para encerrar um assunto com a pessoa com quem ele estava conversando. Eu fiquei em silêncio, e logo Brunel voltou. Ele ainda não havia encerrado o assunto, então nós nos despedimos sem que eu dissesse quase nada.

O ensaio era na *Maison des Associations de Arnaud-Bernard*, que fica numa rua lateral à *Place Arnaud Bernard*, um pouco mais adiante quando se vai da *Place des Tiercerettes* em direção ao *Boulevard Lacrosse*. Aquela casa funciona como sede do *Carrefour-Culturel d'Arnaud-Bernard* e de várias outras associações do bairro. Naquela noite, havia uma certa movimentação em alguns de seus espaços. Em uma grande sala, jovens se reuniam para jogar cartas e jogos de tabuleiro, enquanto praticavam a conversação em outros idiomas. Numa outra sala, onde haviam painéis com escritos em várias línguas, a banda e o convidado já estavam aguardando para começar, quando chegamos.

Fui apresentada a cada um deles, cujos rostos e vozes me eram familiares dos vídeos e discos. Eram Martine Lataste, que tocava acordeom e gaita, Romain Magnès, responsável pela zabumba e a alfaia, Géraldine Lopez, com o pandeiro e o ganzá, e Mathilde Brudo que fazia o triângulo. Magali Brunel tocava o agogô e as *trucanetas*, e todos cantavam. Ainda estava faltando um integrante, Jérémy Courault, que tocava o *violon sabot* e a *espine*, como ele também chama a *guitarra vespa*. Magyd Cherfi já havia gravado com o grupo essas canções no *Le nouvelles du Quartier Enchantant* o segundo livro-disco de uma série para crianças, de onde eu reconhecia sua voz, que cantava com simplicidade acompanhando a letra em um papel.

Eles se organizaram e o ensaio começou. Combinaram a entrada de Magyd Cherfi nas canções que cantariam juntos, repetiram-nas algumas vezes e revisaram a pronúncia de

algumas palavras em árabe. Depois, recapitularam a sequência do repertório e acertaram detalhes práticos como horários e transportes para o dia seguinte. Ao final do ensaio, todos se despediram e eu segui com Magali Brunel para o apartamento de seu irmão David Brunel, que ficava num prédio quase em frente à *Place des Tiercerettes*.

Com a noite estabelecida, já se notava um trânsito mais intenso de pessoas que chegavam para ocupar os bares e restaurantes do perímetro das duas praças. Na *Place Arnaud-Bernard*, muitos homens de pé, sozinhos ou conversando em grupos, vestidos mais ou menos segundo um mesmo modelo (jeans justo, sapato de bico quadrado lustroso, jaqueta preta de couro e os cabelos bem pentados) circulavam oferecendo cigarros aos passantes – às mulheres, cigarros e gracejos. “São os africanos do norte, imigrantes”, disse Magali Brunel, enquanto passava entre eles repetindo “*Non, merci*” a cada abordagem, sem dar muita atenção. Além deles, alguns rapazes de bicicleta, outros de skate, e moças que vinham em pequenos grupos para se dirigir aos bares. Da janela do apartamento de David Brunel, que depois fiquei sabendo, era o coordenador do *Carrefour-Culturel*, vinha o som da *Place des Tiercerettes*, a música dos bares e as vozes das pessoas conversando e bebendo nas calçadas – com a lei anti-tabagismo em voga, poucas pessoas ficam no interior dos estabelecimentos – carros que passavam com jovens animados gritando. Uma agitação que ia aumentando conforme a hora avançava. Ao sairmos de lá, mais e mais pessoas chegavam. A noite em *Arnaud-Bernard* estava só começando.



Figura 3 - Panfleto do show do *Bombes 2 Bal* distribuído pelo evento (frente e verso).

No dia seguinte, à tarde, segui com Magali Brunel e Claude Sicre para o local do show, *Le Bikini*, em Ramonville, uma cidade satélite de Toulouse. Ele iria fazer uma apresentação solo como uma participação durante o show do *Bombes 2 Bal* e estava indo para a passagem de som. No caminho, apesar de estarmos apenas os três no carro, eu e ele trocamos poucas palavras. Ele tinha assuntos com Brunel, e eu ainda estava silenciosa, sentindo o ambiente, sondando a forma de me relacionar com estas pessoas. Durante a passagem de som, observei o espaço, a estrutura para o show e a organização do grupo, a equipe que havia além dos músicos: o técnico de som, o iluminador, um assistente de produção e um casal de dançarinos. O rapaz, um jovem da minha idade, brasileiro, chamado Lenivaldo Veríssimo, filho de Heleno dos 8 Baixos, músico de Caruaru com quem a *Escambiar* realiza intercâmbios anuais desde 2002. Com ele e Jérémy Courault, integrante da banda que não havia estado no ensaio no dia anterior por conta de um resfriado, conversei por um bom tempo, até o início do show.



**Figura 4 - Anne e Magali Brunel no escritório da Associação *Escambiar*.**

O *Bikini*, boate e casa de show, já existia desde 1983, e costumava receber shows de artistas renomados na França e internacionalmente, mas tinha sido re-inaugurado em 2007 numa construção nova, seis anos após a explosão de uma usina próxima que havia destruído

completamente o prédio em que funcionava. O prédio novo, com uma capacidade variável entre 400 e 1500 pessoas (quando utilizam o segundo piso, que não iam usar para esse show), tinha um restaurante, onde naquela noite um chef preparava o jantar dos artistas que tocariam, enquanto uma equipe de televisão da *France 3* local fazia uma reportagem sobre o festival e entrevistava algumas pessoas das bandas.

À noite, após breves palavras da organização do festival e de representantes das calandretas, que se pronunciaram em occitano, um show da banda Pythéas, segundo o cartaz “*Funk à l’accent méditerranéen, mêlant Electro et Sonorités Orientales*” (Funk com sotaque mediterrâneo, misturando electro e sonoridades orientais), e na sequência, o *Bombes 2 Bal*. A banda conduziu o show com o repertório programado, incitando a platéia a dançar. Em algumas músicas, do palco, Magali Brunel, geralmente, que ficava no centro entre as outras duas vocalistas principais, Mathilde Brudo e Géraldine Lopez, passava instruções das formas de dançar. Os dançarinos ficavam em meio ao público demonstrando e ensinando os passos de acordo com cada tipo de música que ela anunciava como *polka*, *scotish*, *mazurca*, *farandole*, *ronde de transe* etc.. Para outras músicas a orientação era dançar livremente. E o público seguia com entusiasmo em ambas as situações.

A intervenção de Sicre, mais ou menos na metade do show, foi como uma contação de história. As pessoas sentaram-se no chão, e ele com o violão ia entrecortando falas com trechos da canção, que ele dizia, marcava o início de toda a história que ele tinha vivido de trinta anos atrás até aquele momento, chamada *Lo Babau*, misturando-a a outras canções com ares de *blues*, convidando a platéia a participar ao seu sinal gritando forte a frase “*ço que cau*”, como se diz em um tipo de improvisação na cantoria de viola do Brasil em que um repentista fala para o outro “você cai”.

### **“Observar e participar”**

Após aquele primeiro show eu passei a ir quase que diariamente para a Associação *Escambiar* para fazer pesquisa nos arquivos, e também porque eu me dispusera a trabalhar como voluntária durante o período em que estivesse em Toulouse. O espaço que sediava a *Escambiar*, era composto por dois ambientes, um que funcionava como escritório, com as mesas onde trabalhavam Anne e Magali Brunel, Guillaume Gourmand, assistente de produção do *Bombes 2 Bal*, Claude Sicre, e Vincent Gil, contratado temporariamente para secretariar o festival de cinema e música do final do mês; e outro como arquivo e sala de reuniões, com uma pequena biblioteca/midiateca e o *clipping* sobre a Associação, seus grupos e suas demais produções.





Figura 5 - Detalhe da parede da sala de reuniões/arquivo.

Nessa segunda sala, cujas paredes eram recobertas por cartazes de shows e eventos, eu passava a maior parte do tempo, lendo e fichando o material para a pesquisa. Antes do festival, apenas eventualmente surgiam tarefas extremamente simples para fazer, como encadernar algum documento, ir a uma gráfica próxima tirar cópias, recortar papéis, etc.. Numa das tardes em que eu estava lá, o telefone tocou e Vincent Gil estava ocupado em outro telefonema, e como estávamos apenas nós dois no escritório, ele me pediu que atendesse o telefone.

Eu atendi dizendo apenas “Allô”, do outro lado da linha, um homem disse algo como “eu devo ter me enganado” e desligou imediatamente. Pensei: “eu deveria ter atendido identificando o lugar. Vou fazer assim da próxima vez”, e o telefone tocou novamente logo em seguida. Dessa vez eu atendi dizendo “*Association Escambiar, bonjour*”, era o mesmo homem, Claude Sicre. Ele perguntou por uma pessoa que não estava lá e eu respondi, ele então perguntou quem era, eu disse que era eu, e ele perguntou se tinha sido eu quem tinha atendido da outra vez, eu disse que sim. Ele perguntou por que eu não havia dito a ele que era da *Escambiar*, eu respondi, achando graça, que era porque era a primeira vez que eu atendia o telefone lá e não tinha me ocorrido atender como as pessoas de lá fazem, e nós demos boas risadas. Assim se abriu o canal para uma comunicação leve, que se deu a partir de então.

Uma semana depois do primeiro show, encontrei pessoalmente com ele, por ocasião de outra apresentação, ainda do *Festival Occitània*. Tratava-se da gravação de um DVD com vários outros grupos para o mesmo festival que o *Bombes 2 Bal* tocara na semana anterior. Cada grupo ou artista faria duas músicas e daria uma rápida entrevista para o apresentador da *soirée*. Enquanto outros grupos se apresentavam, ficamos eu, ele e as irmãs Brunel na entrada

dos camarins num espaço em quem havia um bifê para os músicos aguardarem sua vez de tocar e pudemos conversamos bastante. Falamos sobre emboladores, sobre Natal, sobre Chico Antônio. Depois da apresentação, num *apéro* promovido pela organização do festival num bar occitano chamado *L'Estanquet*, continuamos falando também sobre comidas e sobre as dificuldades que ele enfrentava para realizar seus planos, assim como conversamos as demais vezes que nos encontramos desde então.



Figura 6 - Final da gravação do DVD do Festival Occitània, os apresentadores recebem os músicos no palco. Da esquerda para a direita, os apresentadores, Claude Sicre, Magali Brunel, Romain Magnès, Jérémy Couraut, e ao lado do senhor de amarelo, Mathilde Brudo.

***“Bluesmen e emboladores”***



Claude Sicre, nascido em Toulouse, contou que começou a aprender a tocar instrumentos ainda criança<sup>25</sup>. Teve aulas de flauta, e depois ganhou uma gaita de sua mãe<sup>26</sup>. Mais tarde, na adolescência, aprendeu violão com um colega que estudava em um conservatório. Nesse momento foi introduzido a noções da teoria musical erudita ocidental e, ao mesmo tempo, teve o contato com o rock'n'roll, o jazz e o blues americanos. Segundo ele, foi quando conheceu o “blues rural norte-americano” e se interessou pela prática de se tocar blues entre amigos, vizinhos e familiares, e resolveu então que não queria ser um músico de concertos, mas sim tocar nas ruas ou em casa para os seus próximos. A partir daí, passou a desejar encontrar, fosse buscando modelos já existentes ou desenvolvendo ele mesmo, um “estilo” musical que lhe permitisse viver o papel de *bluesman* para sua comunidade, deixando de lado o aprimoramento que vinha fazendo em relação ao jazz e ao rock'n'roll, gêneros nos quais,



conforme conta, já apresentava bastante desenvoltura.

Sicre pensava que escolher um determinado tipo de música significava assumir uma postura diante dos outros e do mundo, e que por isso, ao escolher uma música para tocar,

---

<sup>25</sup> A narrativa que apresentarei agora até chegar ao momento da formação dos *Fabulous Trobadors*, reconstituída em geral a partir dos depoimentos que Claude Sicre me fez, recompõe um pouco sua biografia, mas não foi minha intenção trabalhar aqui com o recurso da história de vida. Apenas busquei dar uma ordem nos pontos levantados na fala de Sicre para explicar suas motivações para a criação da dupla, tendo em vista que esses mesmos pontos servirão de matéria para o debate no decorrer de todo o trabalho. Procurei resumir a narrativa com paráfrases, pois seria pouco prático trazer constantemente para o texto a voz do entrevistado tendo em vista que as gravações são extremamente longas e os diálogos não seguem uma organização sequencial cronológica, característica que, para tornar a exposição mais simples e inteligível, tenho procurado imprimir ao meu texto, evidentemente, tentando respeitar ao máximo aquilo que me foi relatado em sua forma e conteúdo.

<sup>26</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:33:23.

estaria escolhendo ao mesmo tempo um papel a desempenhar na sociedade. Em suas palavras, o papel que ele queria para si era o do músico de rua, um tanto mendigo, um pouco o vagabundo, o cigano ou judeu errante, mas que ao mesmo tempo fosse alguém de forte expressão junto a sua comunidade. Alguém que atingisse todos os públicos, de forma forte e violenta. Dentro dos seus referenciais até aquele momento, a imagem que correspondia a esse papel era a do *bluesman* norte-americano: a música dos negros que havia se tornado referência para todos os Estados Unidos, e mesmo, como ele disse, para a música erudita de outros lugares<sup>27</sup>.

Ao lhe perguntar por que o próprio blues norte-americano não lhe serviu como modelo para cumprir com seus objetivos, Sicre justificou dizendo que na época, aqueles que faziam blues na França e Inglaterra, faziam não o blues rural, mas uma derivação do blues moderno, de uma forma “estetizante”, e o faziam passando uma imagem de dor e sofrimento, quase sempre relacionados a decepções amorosas. Segundo Sicre, esta atitude não era regra para os *bluesman* americanos, que também podiam ser engraçados e divertidos. Esta imagem atribuída ao “negro americano”<sup>28</sup>, ligadas ao blues “estetizante” e sofrido, não lhe interessava pois, argumentou ele, nem condizia com seu temperamento bem humorado e alegre, nem com o que lhe havia encantado no “blues rural” e que lhe havia feito romper o investimento em outros gêneros como o jazz: a “não-estetização” e o fato de tocar para a sua própria comunidade. Naquele momento, conta, ele ainda não era capaz de fazê-lo sob forma de blues em francês, pois seria preciso que ele tivesse uma palavra forte e boas letras, mas ele não tinha nenhuma mensagem especial a dizer<sup>29</sup>.

Então, tendo a música como uma atividade paralela às suas ambições profissionais, na juventude, Sicre trabalhou em Paris como cenógrafo para cinema e foi estagiário<sup>30</sup> de um editor que havia traduzido os primeiros romances americanos publicados na França. Este senhor lhe teria falado sobre a língua occitana e sobre as manifestações occitanistas, algo que Sicre disse ignorar completamente até então.

Ele conta que, apesar de ter nascido em Toulouse, desconhecia a história da região, e que quando criança havia ouvido seus avós, que moravam no campo, falarem de uma forma diferente, mas ele não identificava como uma outra língua, e mesmo na escola em que

---

<sup>27</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:11:40.

<sup>28</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:41:24.

<sup>29</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:35:52.

<sup>30</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 01:20:09.

estudara havia um professor que dava aulas de occitano, mas que ninguém entendia do que se tratava.

“Occitano” é como se convecionou chamar uma língua descrita pelos autores de história e literatura medieval como a conjunção de um leque de dialetos de raiz romana presentes por de todo o sul da França, na qual foram registrados os poemas dos trovadores dos séculos XII e XIII. Falada até os dias atuais, sobretudo em ambientes rurais e por pessoas mais velhas, o occitano foi deixando de ser utilizado e sendo substituído pelo francês a partir de decretos e repressões ao longo dos últimos cinco séculos, no percurso da constituição da nação-estado francesa (LAGARDE; MICHARD, 1965; GRANGES; BOUDOUT, 1947).

Em 1854, a partir do *Félibrige*, uma associação de poetas da burguesia urbana, o occitano (na forma do provençal, uma de suas variantes) ganhou uma revisão e uma normalização gráfica e lingüística em tornou-se o centro de um movimento de valorização da cultura a ele associada, firmada na oralidade popular. Frédéric Mistral, um dos fundadores dessa associação, ganhou o prêmio Nobel de literatura do ano de 1904 com a obra “*Mirèio*”, inteiramente escrita em provençal, coroando o occitano no seu processo de desenvolvimento entre as correntes literárias regionalistas estimuladas pelo retorno da república em 1870 (MAZEROLLE, 2008, p. 10).

Desde então, instituições occitanistas, como por exemplo a *Societat d’Estudis Occitans*, o *Comité Occitan d’Études et d’Action*, o comitê *Vòlem Viure al País* e o *Partit Occitan*, foram sendo criadas e se desdobrando, tendo mais ou menos força em diferentes momentos até o presente. Tais organizações atuaram e ainda atuam em diversas frentes de ações políticas e culturais: desde a literatura e as artes em geral (teatro, dança, música etc.), passando por reivindicações de oficialização da língua, promoção de escolas de ensino em occitano – as *calandretas* – ou bilíngue – francês e occitano – e reconhecimento da área em que ela é falada como região política etc. (MAZEROLLE, 2008)<sup>31</sup>.

Ainda no período em que estagiava em Paris, em uma vinda a Toulouse, tocado pelo que o editor havia lhe falado, Sicre foi à biblioteca buscar informações sobre a língua e a história da região e se interessou profundamente. Sicre conta que se espantou com o fato de ele desconhecer as movimentações em torno da língua que seus avós falavam – que ele pensava ser um “francês deformado”. Ao finalizar seu estágio em Paris, voltou a morar em

---

<sup>31</sup> Mazerolle traça um panorama dessas instituições desde o *Félibrige* até o ano de 1997 – que encerra o recorte temporal por ela aplicado para estudar a “canção occitana” – observando fundadores, data de fundação e fim, para as que não existem mais, bem como seus pontos de divergência e convergência ideológica.

Toulouse, no bairro de *Arnaud-Bernard*, e passou a estudar com afinco a língua e o que lhe dizia respeito<sup>32</sup>.

Logo ele conduziu seu interesse pelo occitano para pensar a música, relacionando-a à sua procura por um “estilo” para tocar, seguindo o raciocínio de que “devia haver um povo por trás daquilo, e portanto uma verdadeira música por trás disso, devia haver um verdadeiro blues por trás daquilo”<sup>33</sup>. Pois ele via o occitano como uma língua menosprezada, uma língua do povo, dos pobres, um tanto esquecida, mas com força de expressão, algo com o que ele se identificou pois se encaixava com o papel do músico de rua que ele já tentava desenvolver, e então ele se pôs a tentar encontrar dentro do universo dessa língua, a música que correspondesse a esse status<sup>34</sup>.

A partir daí, ele se dedicou a aprender a tocar, em suas palavras, “instrumentos patrimoniais”<sup>35</sup> occitanos, como a flauta de três furos e o acordeom, e montou um grupo para tocar em bailes. Ao acompanhar as apresentações de um dançarino aprendeu também danças occitanas, sendo então convidado pelo *Conservatoire Occitan* para fazer animações em escolas<sup>36</sup>. Em paralelo a essas atividades, por iniciativa própria, desenvolvia pesquisas: “(...) na verdade o que me interessava mesmo era procurar a verdadeira música por trás disso. E então eu comecei a fazer as pesquisas, nos livros, a trabalhar muito sobre as músicas populares, essas coisas.”<sup>37</sup>

Ele conta que, com seu grupo de baile, tentou ir além do que faziam outros grupos de “*bal folk*” como o seu<sup>38</sup>, inserindo outros instrumentos e musicalidades além do que era comumente utilizado, e tentando romper com o “revivalismo” e a “estetização” que, segundo ele, estes outros grupos realizavam<sup>39</sup>. Em 1977, fundou com Luc Charles-Dominique um grupo chamado *Riga-Raga*, com o qual gravou um disco em 1979 pela gravadora Revolum e com o qual circulou em turnê e se apresentou até 1982 (MAZEROLLE, 2007, p. 191).

---

<sup>32</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 01:23:33.

<sup>33</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 01:24:31.

<sup>34</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 00:13:39.

<sup>35</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 00:14:35.

<sup>36</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 01:25:05.

<sup>37</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 01:25:41.

<sup>38</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:46:49.

<sup>39</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:08:53.

Decorrente do fato de ele já realizar estas pesquisas voluntariamente para interesses pessoais, o *Conservatoire Occitan* criou um cargo assalariado para que Sicre ocupasse, ficando responsável por adquirir (comprar, encomendar, receber) e criticar discos, vídeos e material bibliográfico sobre músicas occitanas e também de outros lugares do mundo para montar um centro de documentação musical<sup>40</sup>. Neste percurso, não encontrando um modelo acabado que lhe satisfizesse, chegou à conclusão que, para alcançar ao estilo que ele desejava, era preciso partir de uma base que na sua compreensão eram a voz e o ritmo, o que para ele significava trabalhar com a voz e a percussão<sup>41</sup>.

Desse momento em diante, ele diz que deixou de lado os “instrumentos patrimoniais” e mesmo o violão para exercitar combinações de voz e percussão e, com base nas suas pesquisas, passou a reunir elementos que encontrava dispersos em fontes variadas, reorganizando-os em experimentos diversos. Tomou como instrumento percussivo para acompanhar a voz o pandeiro, para o qual havia despertado o interesse ao vê-lo na Itália, tocado por mulheres, e também em outros lugares como na Índia, pelos baïls de Bengala – os quais havia conhecido através do vídeo-documentário de Georges Luneau “*Le Chant des Fous*”<sup>42</sup> – e tocado também por mulheres em Magreb, no Marrocos, onde ele havia estado em 1975. Com o pandeiro, seguia canções em occitano, que ele conhecia através de outras pessoas ou encontrava em livros, que lhe agradavam e que correspondiam de alguma forma ao estilo que ele gostaria de fazer. Mas estas canções, conta, eram sobretudo letras que não possuíam notação musical, geralmente, ou, se possuíam, acrescenta Sicre, a música não lhe aprazia, rítmica ou melodicamente<sup>43</sup>.

No percurso das experimentações e pesquisas, reunindo aquilo que lhe aparentava serventia, Claude Sicre encontrou mais um elemento que lhe atraiu: a *tenço* (lê-se “tensú”) uma forma poética utilizada pelos trovadores da Idade Média da região, caracterizada pelo duelo entre cantores e pelo aspecto humorístico<sup>44</sup>.

Foi quando algum tempo depois, no ano de 1983, Sicre recebeu de Dalton Canabrava, brasileiro que estudava em Toulouse, um presente que lhe deixara impressionado. Dalton era morador de *Arnaud-Bernard* com quem Sicre costumava conversar sobre os mais diversos

---

<sup>40</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:15:47

<sup>41</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:14:34

<sup>42</sup> LUNEAU, Georges, *Le Chant des fous*. Documentário, cor, França, 1979.

<sup>43</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:16:35

<sup>44</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:17:26

assuntos, conforme conta Sicre. Canabrava, sabendo do interesse de Sicre por músicas, no seu retorno ao Brasil, ofereceu como lembrança uma fita com “músicas bem típicas do folclore brasileiro”, o que Sicre recebeu de bom grado e levou para casa para ouvir <sup>45</sup>.

Na fita gravada por Canabrava havia cocos de embolada, e na sequência, algumas faixas de forró. Ao ouvir os cocos de embolada, Sicre conta rindo, ficou fascinado:

Tinha o pandeiro e a voz, tinha a tenso, a disputa, tinha o humor, porque eu sentia que as pessoas riam ao fundo, e além disso, melodicamente, não ritmicamente, mas melodicamente tinha coisas que me lembravam aquilo que eu mais gostava no blues. [...] Bom, o que me agradava muito no blues, tinha a ritmica, evidentemente, mas tem também inflexões africanas nas melodias, nas melodias religiosas protestantes, isto é, as inflexões da sétima e da quinta. Quer dizer que as notas que encontramos no blues, que nos chamamos “notas blues”, que dão um pouco a “coisa” do blues, tinha no Brasil, mas no Brasil era o tempo inteiro. Nas melodias, era o tempo inteiro isso. Tinha um modo. [...] E isso me... tinha tudo que eu procurava há anos e anos e anos, estava aí. E ainda mais, era numa língua, em português, que me agradava, e que lembrava um pouco o occitano. E nessa época eu não queria cantar em francês de modo algum, eu só queria cantar em occitano, sabe? Eu fui.. transportado. Era... não sei... você encontra a coisa que você quer fazer, tem gente que a faz. E melhor, é bem organizada, bem feita. Um canta depois do outro, um faz uma estrofe de oito, o outro uma estrofe de oito, os dois fazem um refrão. Tudo bem arquitetado, a música bem arquitetada, sabe? Uma coisa que eu não poderia inventar sozinho, entende o que eu quero dizer? E tinha tudo! Então eu disse “taí, terminou aqui, é o modelo”<sup>46</sup>.

Desse fato em diante, Sicre conta que se dedicou a fundo para aprender e dominar o “estilo”, escutando as músicas exaustivamente, procurando adquirir mais material sobre ele como fazia com os outros *estilos* que lhe interessavam, tentando contatos com emboladores no Brasil por meio de cartas e telefonemas. Por um certo tempo, fez experimentações para não fazer uma reprodução mimética da embolada, tentando por exemplo, o *talking blues*, em que o músico toca enquanto conversa e conta histórias sem que a fala acompanhe o compasso da música, ou fazer melodias de blues com o ritmo dos cocos, ou o contrário, mas sem se

---

<sup>45</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:20:12

<sup>46</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:22:10.

*“Il y avait le tambourin et la voix, il avait la tenço, la joute, il avait l’humour, parce que je sentais que les, j’entendait les gens rirent derrière, et en plus, mélodiquement, pas rythmiquement, mais mélodiquement, il avait des choses que me rassemblait ce que me plaisait en plus des le blues [...] Bon, ce que me plaisait beaucoup dans le blues, il avait la rythmique, évidemment, mais il y a aussi des inflexions africaines dans les mélodies, dans les mélodies religieuses protestantes, c’est-à-dire les inflexions de la setième et de la cinquième. C’est-à-dire que les notes qu’on trouve dans le blues, qu’on l’appellait des blues notes, qui donnaient un peu le truc du blues, au Brésil c’était, mais c’était tout le temps. Dans les mélodies c’était tout les temps ça. [...] Et ça, ça m’a.. il y avait tout ce que je cherchait depuis des années, des années, des années, c’était là. Et en plus c’était dans une langue, en portugais, que me plaisait, et que ressemblait un peu l’occitan. Et à cette époque là je voulais pas de tout chanter en français, moi je voulais chanter qu’en occitan, tu vois? Et, euhff.. j’étais... transporté. C’était.. sais pas.. t’as trouvé la chose que tu voulais faire, il y a des gens que la font. Et mieux, c’était bien organisé, c’était bien fait. Un chantait après l’autre, il faisait une strofe d’huite, l’autre une strofe d’huite, ils faisaient un refrain. Toute était, la musique était toute architecturée, tu vois. Quelque chose que moi je n’aurais pas pu inventer tout seule, tu comprends ce que je voudrais dire? Et il avait tout! Alors j’ai dit ‘voilà, là c’est finis, c’est le modèle’.”*

convencer muito da qualidade dos resultados a que chegava. Em sua opinião, não compreendia bem o que se passava naquele momento, e com o tempo, sentiu que aquela vontade de modificar a embolada apenas para não fazer exatamente igual aos emboladores era improdutiva, e passou a transportar para a forma da embolada, canções que faziam parte do repertório que havia construído para si até então<sup>47</sup>.

Já neste primeiro momento, ao mesmo tempo em que Sicre procurava fazer ele mesmo o coco de embolada, indicava também o forró para os grupos que tocavam em bailes occitanos, encontrando resistência por parte dos músicos. Segundo ele, as pessoas diziam que aquela música não funcionaria por não ser occitana e não levavam a sério a sua sugestão<sup>48</sup>.

No mesmo ano ainda, 1983, conta Sicre, um contador de histórias occitano chamado Padena, personagem criado por Robert Martí, ex-presidente do IEO<sup>49</sup>, que se apresentava nas áreas rurais dos departamentos do Tarn, Tarn-et-Garonne e Aveyron, o convidou para fazer intervenções com música nos intervalos entre um conto e outro, argumentando que Sicre tocava muitos instrumentos e sabia fazer números e piadas com eles. Sicre aceitou de pronto, retomou todos os instrumentos que ele havia deixado de lado, acrescentou à sua lista alguns utensílios usados no campo como foices, pás, e pensou ser um bom momento para testar as músicas que ele vinha preparando com o coco de embolada:

E eu comecei aí logo em seguida, eu comecei a cantar canções e eu não sabia mesmo por onde ir porque, pra começar eu não era um grande conhecedor do occitano, sabe, eu não era capaz, eu não era capaz, eu escutava muito, mas não era capaz de... sabe, de entender tudo, eu tentei, mas não era capaz de pronunciar realmente bem, então eu pedia conselhos do meu parceiro, o contador, sabe, e no mais, eu não sabia de modo algum o efeito que isso faria sobre as pessoas, entende? E na verdade, milagre, milagre, eu vou, pego o pandeiro, eu tinha encontrado três canções: “Lo Babau que me pica”, e depois “I a pa res a far” e depois uma outra que eu não me lembro mais qual era, e bom, eu cantei sozinho, na verdade eu não estava em dupla, eu estava sozinho. Depois eu chamei um músico que tocava acordeom que me acompanhava mas não nessas canções, porque ele não sabia fazer isso. E aí eu cantei essas canções, e a primeira vez eu disse, eu não tinha medo, porque eu me “enchia de mim”, eu não tinha medo, mas eu me disse “o que é que eu to fazendo aqui?”. E eu fiz. E eu vi uma reação incrível, à minha volta, todas as pessoas, e lá só tinha pessoas que entendiam o occitano, elas estavam morrendo de rir, mesmo eu conhecendo mal a língua. E o *conteur* me dizia “você precisa ajeitar isso, não é para dizer assim”, mas apesar das minhas lacunas, as pessoas morriam de rir. E como tinha os jovens que vinham, que conheciam muito bem o occitano no campo, sabe, naqueles anos haviam muitos jovens que compreendiam bem a língua, lhes agradava o estilo rítmico que eu fazia, e essas coisas, e eu me disse “tudo o que eu procurei ser já há tanto tempo, sabe, o *bluesman* popular, que fala às pessoas na sua língua, que se dirige à base, numa língua menosprezada, num estilo de música

---

<sup>47</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:25:03

<sup>48</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:47:58

<sup>49</sup> MARTÍ, Robèrt. “A prepaus de Padena...” In: Montalban: Al trabalh! 9 et 10 octobre 1999. Actes del 1er foròm dels mestiers e de l’economia de la cultura occitana.

menosprezada, de base, de judeu errante, tudo que eu gostaria de ser, sabe? e de repente, funciona”. Funciona para um público o mais rural e tudo. Eu fiquei... sabe? E isso graças aos emboladores, e funcionou. E aí todo meu repertório, o começo do meu repertório eu testeí, eu fabriquei aí, nesses contos, nesses... desse *conteur*. Eu tentei uma canção, depois uma outra, depois uma terceira, eu testeí pra ver se funcionava. Eu corrigia meu occitano, eu... em várias apresentações você... Taí, eu via quando devia fazer as pausas, pra, sabe, pra parar... eu aprendi a fazer isso diante dessas pessoas, que entendiam tudo e que, sabe, me aplaudiam. E foi aí que eu virei embolador de coco. Diante desse público rural.<sup>50</sup>

Sicre afirma que trabalhou então com Padena por cerca de cinco anos, sendo pago por ele e desfrutando do público que o seguia e que compreendia o occitano para experimentar sua performance como embolador. Durante o mesmo período, conta Sicre, o *Conservatoire Occitan* se envolveu com a organização do carnaval universitário por uma intervenção da prefeitura de Toulouse, à qual este primeiro estava ligado, e Claude Sicre, se interessando pelo evento, passou a integrar o *Comité Organisateur du Carnaval Universitaire*, o *C.O.C.U.*<sup>51</sup>, e em pouco tempo tornou-se o vice presidente deste comitê<sup>52</sup>. Este período da organização do carnaval foi um outro momento que veio trazer contruibuições para o trabalho que Sicre viria a realizar posteriormente.

---

<sup>50</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 1 de 5, 00:26:27.

“Et j’ai commencé là tout de suite, j’ai commencé à chanter des chansons et je savait pas de tout ou aller parce que, d’abord, premierement j’étais pas un très très grande connaisseur de l’occitan, tu vois, j’étais pas capable, j’écoutait beaucoup mais j’étais pas capable de... tu vois? De comprendre tout, j’ai essayé mais, j’étais pas capable de prononcer très très bien, donc je demandait des conseil a mon copain le conteur, tu vois? Et puis je savait pas de tout l’effet que ça ferais sur les gens, tu comprends? Et en fait, miracle, miracle, je vais, je prends le tambourin, j’avait trouvé trois chansons ‘Lo Babau que me pica’ et puis après ‘I a pa res a far’, et puis une autre chanson que je suviens plus la quelle, et bon, et j’ai chanté tout seule, en fait, j’étais pas à deux, on était.. j’étais tout seule. Après j’ai pris un musicien à l’accordeon qui m’accompagné mais pas sur ces chansons, parce que il savait pas le faire. Et là je les chanté, et la première fois j’ai dit, j’avait pas le trac, parce que moi je me fait gonfler, j’avait pas le trac, mais je me suis dit, que’est-ce que je fait là? Et je l’ai fait. Et j’ai vu une réaction incroyable, cercle tout les gens, et là il avait que des gens qui comprenaient l’occitan, ils étaient morts de rire, même si je connaissait mal la langue. Le conteur me disait, il faut que tu ranges ça, là il faut pas dire comme ça, mais malgré mes lacunes, les gens, ils étaient morts de rire. Et comme il y avait des jeunes qui venait, qui comprenait l’occitan à la campagne, tu vois à ces années là il avait beaucoup des jeunes qui en comprenait, ça leur plaisait le style rythmique que je faisait tout ça, et je me suis dit ‘tout ce que je cherchait depuis très long temps à être, tu vois, un bluesman populaire, qui parle aux gens dans leur langue, qui s’adresse à la base, dans une langue méprisée, dans un style de musique méprisé, de base, de juif errant, tout ce que me plaisait d’être, tu vois? Et tout d’un coup ça marche. Ça marche pour un publique le plus rural et tout. Mais moi j’étais.. tu vois? Et ça c’est grâce aux emboladores, et ça a marché. Et là tout mon répertoire, le début de mon répertoire, je l’ai testé, je l’ai le fabriqué là dans ces contes, dans ces.. de ce conteur. J’ai essayé une chanson, après j’ai essayé une autre, après j’ai essayé une troisième, je testait voir si ça marchait. Je me corrigeait mon occitan, je... En plusieurs présentations tu as... Voilà, je regardait quand ce qu’il fallait faire des pauses, pour, tu vois, pour s’arreter, là.. j’ai appris a le faire devant ces gens là qui comprenait tout et qui, tu vois, et qui m’applaudissaient. Et c’est là que j’ai paris a être embolador de coco. C’est devant ce publique rural. Voilà!”

<sup>51</sup> Há um trocadilho com a palavra formada pela sigla: *cocu*, em francês quer dizer ‘corno’, assim como também *cocut*, em occitano. (LAGARDE, Dictionnaire. Occitan – Français; Français – Occitan. CRDP Midi-Pyrénées: 1996.)

<sup>52</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 01:30:08.



Na introdução do livro lançado por Claude Sicre em 1984 chamado “*Carnaval à Toulouse*”, um pequeno glossário jocoso de termos relacionados à experiência que estava então com de três anos de realização da festa na cidade, ele discutia sobre a tentativa de retomar a folia que aconteceu, segundo o texto, durante muito tempo, e que, havia anos não era mais comemorada pelos estudantes, e sobre o que ela viria a significar para Toulouse nessa nova temporada: “Animação por animação, simples movimento de loucura, ou verdadeira festa de uma comunidade que se busca em suas possibilidades?”<sup>53</sup> (SICRE, 1984, p. 6.).

Nesse mesmo texto e em alguns dos verbetes do corpo do glossário, é possível encontrar menções ao Brasil, mais especificamente ao carnaval do Rio de Janeiro visto pela televisão (SICRE, 1984, p. 2), e às descrições do festejo encontradas nos romances de Jorge Amado como algumas das referências para ao *C.O.C.U.*<sup>54</sup>. A este último, são dedicados dois verbetes: um sobre o personagem de nome “Ygrec”, do romance “Os pastores da noite”, ao qual Sicre se refere como “um livro a ser lido para se preparar melhor para o carnaval do próximo ano”<sup>55</sup> (SICRE, 1984, p. 8); e outro mais extenso é sobre o próprio escritor, apresentando-o e comparando-o a Frédéric Mistral, Prêmio Nobel de literatura em 1904 e um dos fundadores do *Félibrige*, o movimento cultural que se propôs a ilustrar e promover a língua provençal (MAZEROLLE, 2008, p. 10). Este verbete finaliza da seguinte forma: “Os romances de Amado, além de seu valor literário, são extremamente interessantes de um ponto de vista etnológico, e suas descrições em situações da música e das danças populares, por exemplo, são o melhor guia para compreender de que é feito o carnaval brasileiro.” (SICRE, 1984, p. 30)<sup>56</sup>.

O interesse por Jorge Amado, Sicre explicou melhor em entrevista<sup>57</sup>, comparando-o também ao autor americano John Ernest Steinbeck. Sicre conta que comprava livros de ambos os autores para presentear seus amigos, pois queria que circulassem as impressões que estes

---

<sup>53</sup> “*Animation pour l’animation, simple mouvement de foule, ou véritable fête d’une communauté qui si cherche là ou elle peut?*”

SICRE, Claude. *Carnaval à Toulouse*. Toulouse: Editions Loubatiers Toulouse, 1984.

<sup>55</sup> “*Un livre à lire pour mieux se préparer au Carnaval de l’na prochain.*”

<sup>56</sup> “*Les romans d’Amado, outre leur valeur littéraire, sont extrêmement intéressants d’un point de vue ethnologique, et ses descriptions en situation de la musique et des danses populaires, par exemple, sont le meilleur des guides pour comprendre de quoi est fait le Carnaval brésilien.*”

<sup>57</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 01:32:24

autores lhe passavam sobre a vida nos bairros, com os situações como os conflitos entre moradores e proprietários e também da música no dia a dia das famílias e vizinhos.

Naquele ano, Sicre ficou com a incumbência de levar para o carnaval de Toulouse uma escola de samba carioca, e, ele conta, por sugestão de brasileiros que encontrou na França, depois procurou também levar um trio elétrico da Bahia, e para isso, fez algumas viagens ao Brasil. Essas viagens, além de cumprir com os propósitos do *C.O.C.U.*, proporcionaram a Sicre a oportunidade de observar aspectos daquilo que ele vinha investigando à distância com relação às músicas pelas quais ele se interessava, estabelecer contatos e difundir em seu contexto cultural impressões sobre as músicas oriundas do Brasil e valores a ela associados.

Em sua primeira vinda ao Brasil, o desembarque no Rio de Janeiro foi um momento de impacto, lembrado hoje por Sicre às gargalhadas pelas impressões de loucura que o país lhe causara à primeira vista: ele chegou à cidade ao cair da noite de 31 de dezembro de 1984, e viu nas ruas uma multidão vestida de branco, com suas oferendas indo em direção à praia de Copacabana, onde à meia noite o céu sucumbiu ao show pirotécnico<sup>58</sup>. O objetivo principal de sua vinda se realizou com a participação de integrantes da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel no carnaval de Toulouse, outro episódio que Sicre lembra, também em tom de graça, como o “milagre do carnaval”, se referindo aos imigrantes de países norte-africanos habitantes de Toulouse, que, ao final da festa, exclamavam pelas ruas que eram todos brasileiros<sup>59</sup>.

Além disso, Claude Sicre também entrou em contato a primeira com violeiros, algo que até então ele desconhecia e que o surpreendeu mais uma vez. O fato daqueles repentistas cantarem acompanhados das violas fez com que Sicre os achasse ainda mais parecidos com os trovadores que ele encontrara em suas pesquisas pela literatura<sup>60</sup>. Tendo os visto ainda mais no Mercado de São Cristóvão, onde eles, assim como os emboladores “eram mais numerosos”<sup>61</sup>, conforme conta, e interessado por mais este estilo, procurou adquirir discos, fitas cassete e livros para também tentar desenvolvê-lo em Toulouse, assim como já vinha arriscando com o coco de embolada e o forró.

---

<sup>58</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 01:32:25.

<sup>59</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 01:35:22.

<sup>60</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 00:05:55.

<sup>61</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 00:10:31.

Em 1985 ainda foi viabilizada também a ida do trio elétrico à França. Conforme reportagem<sup>62</sup> do dia 23 de fevereiro daquele ano do jornal baiano “A Tarde”, os músicos do “Trio Elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar”, mais especificamente Osmar Macêdo, seus filhos Armandinho, Betinho, Aroldinho e André, e mais alguns músicos seguiram para Toulouse para tocar em um caminhão que vinha sendo cosntruido “havia mais de um mês, conforme orientação dada pelo grupo baiano, que encaminhou plantas, fotografias, além de equipamentos necessários aos franceses”. Segundo a reportagem, Fred Góes, então professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, teria sido o responsável por intermediar a contratação do grupo pela Universidade de Toulouse, e também acompanhou os músicos na viagem.

Na mesma reportagem, uma nota interessante, depoimento de Osmar Macedo:

Recebi uma recomendação especial dos promotores do Carnaval de Toulouse para não incluirmos músicas saxônicas, mas somente as latinas, sobretudo a brasileira. Por isso, além das músicas do nosso repertório, vamos tocar também outras melodias de outros trios, que tiveram sucesso na Bahia.

Outras reportagens da mesma época apontam para a intervenção do trio elétrico como uma forma de diminuir “a influência da cultura norte-americana entre os franceses”<sup>63</sup>. Num texto da “Tribuna da Bahia”, uma fala de Claude Sicre explica o porquê da preferência do C.O.C.U. pela música brasileira em detrimento da norte-americana na época:

“É uma preferência de velhos, crianças, e jovens, ao contrário da música americana que só agrada a uma pequena parcela da população”, disse Claude. “Ao passo que a música brasileira nos mostra uma alegria contagiante, a música norte-americana é decadente, mostrando as drogas, brigas e desacertos pessoais.”<sup>64</sup>

No livreto sobre o carnaval de Toulouse, o verbete *Musica d’Oc* está desenvolvido da seguinte forma: “Quando ela se separa dos maneirismos advindos do folk e dos seus guetos para voltar às ruas, ela se torna mais bela, pouco a pouco, e termina por lembrar outras músicas de países latinos, como a do Brasil, por exemplo”<sup>65</sup> (SICRE, 1984, p. 12).

Assim, no mesmo ano, Sicre voltou ao Brasil, mas desta vez, viajou acompanhado de um grupo com quem faria uma tournê pelas Alianças Francesas do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Minas Gerais apresentando danças folclóricas occitanas e fazendo conferências sobre temas correlatos à língua occitana – entre eles a semelhança entre a língua occitana e a

---

<sup>62</sup> “Trio elétrico baiano vai tocar na França”. A Tarde, sábado, 23 de fevereiro de 1985.

<sup>63</sup> “Franceses buscam maior intercâmbio com a Bahia”. Correio da Bahia, terça-feira, 27 de agosto de 1985.

<sup>64</sup> “Carnavalesco francês está fazendo pesquisas na Bahia”. Tribuna da Bahia, quarta-feira, 28 de agosto de 1985.

<sup>65</sup> “Lorsqu’elle s’écarte des manières folk et de ses ghettos pour revenir dans rue, elle embellit peut à peut et finit par ressembler aux autres musiques des pays latins, celle du Brésil, par exemple”

portuguesa. A viagem, além das conferências e apresentações, tinha a intenção de firmar acordos para intercâmbios culturais entre Salvador e Toulouse, e ainda o contato com emboladores e violeiros.

Aconteceram encontros dos representantes do *C.O.C.U.* com o então prefeito de Salvador, Manoel Castro, e o Conselho de Cultura do Estado da Bahia e foram firmados acordos num programa de trocas culturais, do qual resultaram algumas publicações bibliográficas, exposições e outras experiências envolvendo o fluxo de pessoas entre as duas cidades. O jornal “*La Dépêche*”<sup>66</sup>, de Toulouse, noticiou as trocas apontando uma predisposição para viabilizá-las por parte das instâncias de política pública dos dois lados:

As relações Toulouse-Bahia não se limitarão ao turismo ou ao folclore. As festividades de carnaval serão também ocasião de oficializar toda uma série de trocas entre o Nordeste e o Sud-Ouest. Preparados este verão por Claude Sicre, membro do C.O.C.U. e do Instituto de Estudos Occitanos, esses projetos comuns se tornarão oficiais dentro de alguns dias, já que os representantes da municipalidade tulusana, Sra. Le Digabel e Sr. Laffont serão recebidos por autoridades baianas, o prefeito e o conselheiro da cultura, James Amado, o irmão do escritor brasileiro, Remi Souza, Secretário da Cultura do Estado da Bahia. Se essas relações se desenvolvem no âmbito do período franco-brasileiro anunciado pelo Presidente Mitterrand, elas são também fruto da vontade de Toulouse e Bahia <sup>67</sup>.

Entre livros que foram lançados simultaneamente em Salvador e Toulouse, um deles, intitulado “*Un adieu a la chair*”<sup>68</sup>, é composto de um conto de homônimo de Sicre que narra, um pouco ao estilo do realismo fantástico, um episódio que tem como pano de fundo o carnaval universitário, seguido de um outro texto chamado “*Tolosa Electrica Blues*”, de Alem Surre-Garcia, espécie de resenha do conto. Ambos são apresentados com versões em francês, occitano e português, e vem acompanhados de um prefácio breve de Jorge Amado, anunciado com destaque na capa e na folha de rosto, transcrito abaixo na íntegra:

“A Occitania e [sic] uma das regioes [sic] mais belas do mundo e sua cultura original é um privilégio de poesia e imaginação [sic]. A literatura escrita na língua [sic] d’oc possui [sic] um acento proprio [sic] que lhe dá [sic] um encanto unico [sic] no conjunto das literaturas latinas.

---

<sup>66</sup> “*Bahia des Toulousains: 120 Toulousains fêtent carnaval dans la Bahia de tous les saints... Le premier d’une vague d’échanges entre Toulouse et Bahia*”. *La Dépêche*, segunda-feira, 10 de fevereiro de 1986.

<sup>67</sup> “*Les relations Toulouse-Bahia ne se limiteront pas au tourisme ou au folklore. Les festivités de carnaval seront aussi l’occasion d’entériner toute une série d’échanges entre Nordeste et Sud-Ouest. Préparés cet été par Claude Sicre, membre du C.O.C.U. et de L’Institut d’études occitanes, ces projets communs deviendront très officiels dans quelques jours, puisque les représentants de la municipalité toulousaine, Mme Le Digabel et M. Laffont, seront reçus par des autorités bahianaises, le maire et le conseiller de la Culture, James Amado, le frère de l’écrivain brésilien, Remi Souza [sic], secrétaire de la Culture pour l’Etat de Bahia. Si ces relations se développent dans le cadre de la période franco-brésilienne annoncée par le Président Mitterrand, elles sont aussi le fruit de la volonté de Toulouse et Bahia.*”

<sup>68</sup> SICRE, Claude. *Un adieu a la chair. Carnaval à Bahia des Toulousains*. Préface de Jorge Amado. Institut d’Estudis occitans Tolosa Barcelona; Conselho de Cultura de Salvador da Bahia, Brasil. s/ano.

O carnaval de Toulouse é uma expressão [sic] da fantasia criadora do povo da Occitania, onde a força e a beleza de sua cultura se exprimem totalmente.

Também foi publicado o estudo de Fred Góes “*Le pays du carnaval électrique*”, contando a história do trio elétrico até então, e com relação às exposições, “*La Dépêche*”<sup>69</sup> publicou em fevereiro de 86: telas de pintores regionais e diversas fotos do carnaval de Toulouse foram para Salvador, enquanto iam para Toulouse obras do pintor Caribé e amostras de artesanato do Nordeste. Em Salvador, o jornal “A Tarde” anunciou em maio de 1987: “Exposição aproxima os baianos da ‘cidade rosa’ dos franceses”, descrevendo o evento que aconteceu na Fundação Pedro Calmon (Centro de memória da Bahia), da seguinte forma:

A mostra sobre Toulouse será basicamente de caráter turístico e cultural, como forma de apresentar a cidade é comunidade baiana. Por isso a preferência por um espaço no Centro Histórico de Salvador. Constará, sobretudo, de cartazes e fotos, acompanhados de pequenos textos explicativos. Como fundo musical, canções da região toulouseana e do Carnaval Toulouse/Bahia.

A reportagem de 1986 do “*La Dépêche*” trazia como informação principal a ida de 120 jovens de Toulouse para participarem do carnaval de Salvador, onde ficariam por 15 dias, levando consigo fitinhas de amarrar no pulso do *C.O.C.U.*, como as do Senhor do Bonfim, para oferecer aos seus anfitriões. Ao divulgar a exposição que aconteceria em 1987, “A Tarde” lembrou a estadia dos toulousanos na Bahia:

[...] ficaram hospedados gratuitamente no II Distrito Naval, retribuíram gentilezas aos marinheiros e oficiais organizando uma festa, oferecendo presentes e integrando-se à comunidade baiana. Com a ajuda de João Jorge Amado, filho do escritor, saíram às ruas no Bloco “Eu e Ela”.

E lembrou ainda uma espécie de slogan da festa de carnaval na cidade francesa: “*Bahia des Toulousains*”, expressão que dava título à primeira matéria citada no parágrafo anterior, e que ilustrou camisetas do carnaval universitário: um trocadilho com a tradução para o francês do romance “Bahia de Todos os Santos” de Jorge Amado, “*Bahia de Tous les Saints*”. No mesmo texto, uma referência ao encontro em 86 do prefeito de Salvador na época, Mário Kertész, com o então vice-prefeito de Toulouse, François Laffont, ocasião em que o francês teria proposto o intercâmbio cultural, científico e industrial entre as duas cidades, fato a que se seguiu o seguinte comentário: “Porém, ano de eleição no Brasil, as coisas não avançaram em nada...”

O trio elétrico voltou a tocar em Toulouse em junho de 1986, no dia em que Brasil e França se enfrentaram pelas quartas de final da copa do mundo de futebol no México, sendo

---

<sup>69</sup> Idem.



anunciado em clima amistoso pelos jornais da cidade<sup>70</sup>, como se pode notar numa fala de Armandinho em uma reportagem: “O Brasil vai ganhar de 3 a 0. Mas tenham certeza de que mesmo que a França leve a gente ainda vai fazer uma festa pra arrebentar tudo em Toulouse”<sup>71</sup>. Sábia diplomacia: o Brasil foi eliminado na disputa de pênaltis.

**Figura 8 – Fotografia que ilustra o livro “*Fabulous Stories*”.**

Os registros de que tomei conhecimento sobre os intercâmbios entre Toulouse e o estado da Bahia através do *C.O.C.U.* encerram-se por aí. A festa, entretanto, realizada até o início dos anos 1990 não foi animada apenas por músicos brasileiros. Contou também com grupos franceses de diversas regiões e de outros países e, ao que parece descreveu uma trajetória de ascensão, declínio e queda tendo seu apogeu em meados dos anos 1980, como conduzem a crer as informações apresentadas no livro *Carnaval à Toulouse e Fabulous Stories*. O primeiro indica, no verbete *Quantités*, que a festa no ano de 1984 desfilou 25 carros alegóricos e atingiu um público de 300.000 pessoas ao longo de três dias de festa (Sicre, 1984, p. 10). No segundo, uma fotografia (**figura 8**) do carnaval de 1985 com a primeira

<sup>70</sup> “*Brésil-France et samba toulousaine: le quart de finale de la Coupe du Monde coincide avec la sortie, ce soir, dans les rues de Toulouse, du Trio Electrico de Salvador de Bahia. La double magie du football et de la danse.*” Periódico não informado, junho de 1986.

<sup>71</sup> “*Le Brésil gagnera pas[sic] 3 à 0. Mais ressurrez-vous, même si la France l’emporte, nous ferons quand même une fête à tout casser a Toulouse.*”

versão do trio elétrico construído em Toulouse (sobre uma espécie de ônibus), no qual se lia numa faixa em português “Vamos trioeletrizar o mundo”, e a legenda:

Carnaval de Toulouse, março de 1985. Uma vista de um pedacinho do desfile em que tinha mais de 40 carros alegóricos: a loucura ao redor do ônibus do “Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar”, de Salvador, Bahia, com a presença no palco do fundador Osmar Macêdo, o inventor do frevo elétrico, rock latino anterior ao rock’n’roll (1950), inventor da guitarra elétrica brasileira (1945), o pioneiro dos caminhões musicais carnavalescos da América do Sul<sup>72</sup> (GAUDAS, 1995, p. 39).

Jacme Gaudas, o jornalista autor do livro conclui sessão que leva o título de *La Saga du C.O.C.U.* lamentando o declínio da festa em 1992, comparando números das últimas edições às de anos anteriores, atribuindo o fracasso à nova organização:

A segunda geração do COCU cairá rapidamente, infelizmente, na “varieté-cocô”, o dance e o techno são suficientes para encher a rua... [...] Não estamos enganados quanto a isso, não é porque havia cerca de 4.000 estudantes (3.000 pagantes) na quarta feira dia 12 de fevereiro no hall E do parque de exposições que a gente poderia acreditar no sucesso do carnaval do COCU (Em 83, 84, 85 foram 30.000).<sup>73</sup>.

Independentemente do rumo que o carnaval universitário tenha tomado com o passar dos anos, após voltar da tourné no Brasil em 1985, um dos componentes do grupo do *C.O.C.U.* que viajara com Sicre, Daniel Loddo, também músico, fundador da associação *La Talvera – Centre Occitan de Recherche, de Documentation et d’Animation Ethnographique (C.O.R.D.A.E)*, existente desde 1979 – havendo visto os emboladores e violeiros pessoalmente, accedeu à proposta de Sicre de formar com ele uma dupla para fazer um repertório cruzando ritmos e melodias de embolada, letras em occitano e bricolagem de outros elementos.



<sup>72</sup> GAUDAS, Jacme. *Fabula*. Aurillac: 1995. Não há in livro *Vive l’Amérique*, de C

“Carnaval de Toulouse, n autour de l’autobus du T presence sur scène du fo rock’n’roll (1950), l’inve musicaux carnavalesques

la section cantalesa de l’IEO. n legenda idêntica ao final do

rait plus de 40 chars: la foule e Salvador de Bahia, avec la ectrique, rock latin d’avant le ), le pionnier des camions

<sup>73</sup> “La deuxième génération du COCU tombera vite, et ce sera dommage, dans le caca-varieté; la dance et la Techno ne suffisent pas à n’est pas parce que près de 4 000 étudiants (3 000 ent per dans le hall E du parc des expositions que l’on peut croire au succès du carnaval du COCU. (En 83, 84, 85 c’était 30 000).”

Figura 9 - “Batèstas e Cantariás” (capa).

Loddo e Sicre passaram a tocar juntos, quando Sicre ainda acompanhava Padena, o *conteur*, e em 1986 lançaram o disco *Batèstas e Cantarías*<sup>74</sup>, que trazia como subtítulo “Blues paysans, jeux poétiques primitifs et chants électroniques du Sud languedocien”. Na capa, dois textos, um de apresentação e o outro explicando o que eram as *batèstas* – definidas como “duelos” – e as *cantarías* – “cantos sem fim” –, e fotografias dos dois músicos cantando na rua, na varanda de casa ao lado da família e amigos, do ônibus-trio elétrico toulousano e também uma foto no Brasil, cantando em uma favela em Belo Horizonte, onde haviam sido levados por Dalton Canabrava. Na apresentação estava reproduzida a narrativa, aqui parafraseada, do encontro com as *batèstas* e *cantarías* após a busca dos músicos (nesse texto isso é colocado desta forma, no plural, como sendo algo que diz respeito igualmente aos dois sujeitos) entre todos os gêneros até descobrir uma forma que se dobrasse às suas exigências – do canto profundo do blues e da engenharia do folclore oc –, e que estava ao lado deles o tempo inteiro, na memória coletiva languedociana.

Conforme o texto, o interesse pelas *batèstas* e *cantarías* só havia despertado após a descoberta de um parentesco com tradições africanas e americanas (palavras do texto), que nunca haviam parado de se reproduzir na sociedade rural, se transformando sem parar, integrando novos elementos (*idem*). Desse modo, o disco era assim apresentado:

Os cantos apresentados aqui se inscrevem inteiramente nesta tradição, com formas que são permeáveis a todas as influências: primeiramente e sobretudo a dos cocos tradicionais do Nordeste, tão bem ilustrados por Geraldo Mouzinho e Cachimbinho, e tão próxima do nosso folclore do canto improvisado, mas também a da música erudita (Tchaikovski) e da poesia contemporânea (“Las Mòlas”), a do rock (“Obladi, Oblada”), da dos trovadores (“Sirvens soi”), das músicas populares do mundo, das quais reminiscências circulam por toda parte (flamenco, folclore berbère, “field hollers” des noirs américains, etc.), ou ainda, mais perto de nós, a da poesia e da rítmica “rap”, a qual o duo se confronta numa sessão memorável em um clube (“Lo tabó d’Aboquir”, em que o cantor de rap imita onomatopéias do inglês sonoridades do occitano)<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Daniel Loddo – Claude Sicre. *Batèstas & Cantárias*. Blues paysans, jeux poétiques primitifs et chants électroniques du Sud languedocien. Lo Revelh d’Oc, 1986. Na capa, “cantarías” está grafado “cantárias”, mas nos textos internos, o acento agudo está sobre a letra “i” em todas as vezes que a palavra é usada.

<sup>75</sup> “Les chants présents ici s’inscrivent entièrement dans cette tradition, avec des formes qui sont perméables à toutes les influences : d’abord et surtout celle des cocos traditionnels du Nordeste, si bien illustrée par Geraldo Mousinho [sic] et Cachimbinho et si proche de notre folklore du chant improvisé, mais aussi celle de la musique savante (Tchaïkovski) et de la poésie contemporaine (“Las Mòlas”), celle du rock (Obladi, Oblada), celle des troubadours (“Sirvens soi”), celle des musiques populaires du monde, dont des réminiscences circulent partout (flamenco, folklore berbère. “field hollers” des noirs américains, etc.), ou encore, plus près de nous, celle de la poésie et de la rythmique “rap”, auquel le duo se confronta lors d’une mémorable séance dans un club (“Lo tabó d’Aboquir”, dans lequel le chanteur rap imite avec des onomatopées de l’anglais les sonorités de l’occitan).”



O texto ainda advertia que as canções haviam sido gravadas “*sans floritures, sans reprises et sans arrangements savants*” (sem floreios, sem versões e sem arranjos eruditos) tais como elas eram executadas pelos músicos nos locais onde eles as tocavam, representados pelas fotografias da capa, pois o disco tinha como única pretensão “perpetuar, renovando à sua maneira, um espírito ligado à prática da língua d’oc, para o prazer do público occitanófono e talvez – esperamos – dos curiosos de toda a parte”<sup>76</sup>.

Em duas faixas deste disco, houve a participação de Jean-Marc Enjalbert, responsável pelos efeitos eletrônicos anunciados no subtítulo, ou seja parte “rap” descrita no texto de apresentação. Foi com ele que, após a desistência de Loddo, Sicre deu continuidade ao seu projeto de formar uma dupla para desenvolver o repertório que iniciava a formalização de seus registros em *Batèstas e Cantarías*.



Figura 10 - Ange B e o "tráfico de sons". Figura do encarte do álbum "*On the linha Imaginòt*", ilustração de Fredo Sacaro.

Conforme o relato de Sicre, a irmã de Jean-Marc Enjalbert, que também participava de atividades ligadas ao *Conservatoire Occitan*, havia falado que seu irmão fazia “sons de bateria com a boca”, e os havia apresentado. Jean-Marc Enjalbert, nascido em Albi, na época estudante de bioquímica na universidade de Toulouse Rangueil, me informou em entrevista no dia 03 de novembro de 2009, que ele não era músico, quer dizer, nunca havia estudado em conservatórios nem tocava nenhum instrumento, mas que imitava todo tipo de som com a voz,

---

<sup>76</sup> “[...] *perpetuer, en le renouvelant à leur manière, un esprit lié à la pratique de la langue d’oc, pour le plaisir du grand public occitanophone et peut-être - nous l’espérons - pour celui des curieux partout.*”

uma prática que viria a ser conhecida e divulgada pouco tempo depois como *beat-box*, e substituíu a bateria em grupos de rock e de jazz.

Sicre conta que conversou com Enjalbert, que ficou mais conhecido como Ange B, sobre suas propostas para o repertório, sobre o coco de embolada, sobre o Nordeste (palavras de Sicre), e lhe convidou para assistir o trabalho que ele fazia junto ao *conteur*<sup>77</sup>. Segundo Enjalbert, lhe cativou a idéia de criar uma música forte, nova, que lhe parecia semelhante ao rap, pelo que ele começava a se interessar, e ainda por cantar em occitano, língua à qual ele se sentia concernido e tinha vontade de aprender. A partir daí, ele aprendeu a tocar pandeiro, a cantar e acompanhou ainda algumas vezes Sicre nas apresentações com Padena.

À forma “canto e percussão”, ou poderíamos dizer “voz e pandeiro” pela qual Sicre havia optado, Enjalbert acrescentou a possibilidade de utilizar uma infinidade de timbres reproduzidos com a voz para complementar os aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos, o que se multiplicou ainda mais quando Enjalbert incorporou recursos eletrônicos para a elaboração das músicas. Para as apresentações em espaços maiores, ele colocou microfones nos pandeiros e trouxe equipamentos para dar efeitos na voz, captar amostras dos sons que produzia e os colocar para tocar em *loop*, podendo então cantar sobre uma base. Nas gravações em estúdio, utilizava sintetizadores e programações, e com o tempo passaram a incluir nas suas faixas *samples* de músicas de outras bandas contemporâneas, falas dos autores occitanistas com quem dialogavam, trechos de áudio de reportagens e entrevistas, e os barulhos mais diversos.

Conforme Enjalbert afirmou, “Claude escrevia, e eu fazia o tráfico de sons com as programações”<sup>78</sup>. Assim, em 1987, surgiu os *Fabulous Trobadors*, ou como aparecia em registros da época, *The Fabulous Troobadoors*, com o repertório restrito a canções com letras em occitano. Segundo Sicre<sup>79</sup>, a dupla só passaria a incluir letras em francês após o encontro e diálogo que desenvolveram com os músicos da banda marselhesa *Massilia Sound System*, que surgiu mais ou menos ao mesmo tempo em que os *Fabulous*, fato ao que Sicre atribuiu um alcance de um público maior para a dupla dentro da França.

Desde a sua formação, no ano de 1987, o grupo lançou quatro álbuns, por diferentes gravadoras: *Era pas de faire* (1992, Rocker Promotion), *Ma ville est le plus beau park* (1995, Mercury), *On the linha Imaginot* (1998, Mercury), e por último o *Duels de Tchatche et autres*

---

<sup>77</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 00:12:59.

<sup>78</sup> Entrevista com Jean-Marc Enjalbert, 00:27:35

<sup>79</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 00:18:55.

*trucs du folklore toulousain* (2003, Tôt ou Tard). Lançaram junto com os outros grupos da Associação *Escambiar* dois volumes de um livro-disco para crianças, *Le Quartier Enchantant* (2003, Actes Sud / Tôt ou Tard) e *Les Nouvelles du Quartier Enchantant* (2008, Actes Sud / Tôt ou Tard).

Quando os encontrei em Toulouse, em 2009, já havia certo tempo que a dupla só se reunia em ocasiões excepcionais, como faziam alguns dias após meu retorno para o Brasil, para gravar uma canção feita em parceria com Silvério Pessoa, cantor pernambucano que preparava um disco junto com várias bandas occitanistas<sup>80</sup> para ser lançado em 2010. Ambos seguiam em trabalhos separadamente. Sicre comendo e escrevendo, Enjalbert tocando com o Q de la Bouche, dupla formada por ele e Habib Julien, conhecido como Wab, outro *beatboxer*, e fazendo um trio com os brasileiro Rita Macêdo, filha de Osmar Macêdo, habitante de Toulouse desde a vinda do trio elétrico para aquela cidade e Jairo Rodrigues, pernambucano que está na cidade havia três anos.



Figura 11 - “Era pas de faire” (capa).

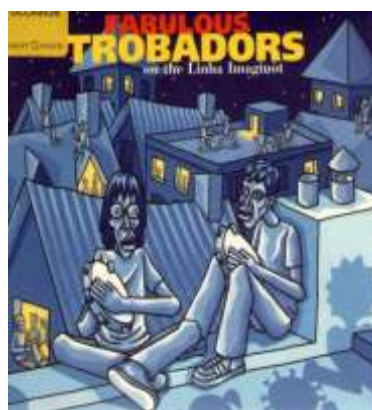


Figura 12 - “On the linha Imaginòt” (capa).



Figura 13 - “Duels de tchatche et autres trucs du folklore toulousain” (capa).

Ao longo dos anos em que estiveram ativos enquanto dupla musical, os *Fabulous Trobadors* deram voz em suas canções a todo um ideário conectando a defesa de uma “cultura occitanista”, a questões ligadas ao desenvolvimento de uma “música popular” e da “invenção de um folclore”. Para Sicre, essas questões vinham em primeiro lugar como motivação para suas ações, sendo a participação em um “grande movimento occitanista” um meio de expressá-las e se aproximar das pessoas, conforme Sicre me explicou em entrevista:

Quando eu comecei havia o occitano que estava no centro. Na verdade, ele estava no centro, mas não no coração. Não é igual. Havia certamente uma grande circunnferência de ataque, ele era importante, mas o coração era o relacionamento com as pessoas, e o occitan não é nada além de um meio de se relacionar com as pessoas. E para mim é muito mais importante por exemplo, o bairro, a cidade, as relações com as pessoas em geral que o occitano. Porque para alguns, o occitan

<sup>80</sup> Silvério Pessoa, *Collectiu* (A ser lançado).

envolve tudo e abarca tudo. Para mim ele nada mais é do que um material entre outros<sup>81</sup>.

A historiadora Valérie Mazerolle no livro *“La chanson occitane: 1965 - 1997”*, em que ela investiga de que maneira o gênero canção é mobilizado em um objetivo de criação identitária e de que forma os conteúdos destas canções se inscrevem em coletividades sensibilizando-as (MAZEROLLE, 2007, p. 7) coloca que, a nova canção occitana, categoria na qual ela enquadra a produção dos *Fabulous Trobadors*, “se articula em torno de algumas organizações occitanistas culturais e políticas que possuem uma história, aspectos, influências, recrutamentos e apostas muito variadas”<sup>82</sup> (p. 10).

Quanto ao posicionamento político-discussivo dos *Fabulous Trobadors*, Mazerolle aponta para uma filiação da dupla ao pensamento de Félix-Marcel Castan, escritor de Montauban, cidade conurbada com Toulouse ao norte. Este escritor, expulso da equipe fundadora do *Institut d’Estudis Occitans*, o *I.E.O.*, desenvolve em suas obras, os princípios de uma descentralização cultural fundada na emergência de focos criadores, da multiculturalidade, na sua opinião o único meio de defender a cultura occitana e o antiregionalismo, sendo este último o ponto de divergência com o *I.E.O* (p. 14).

A crítica que Castan faz ao centralismo francês é a negatividade do efeito de condicionamento da expressão das pessoas à unidade imposta pelo poder usado na constituição da nação. Segundo ele, este gesto confunde o cultural e o político, submetendo esse primeiro ao que não é da sua natureza (CASTAN, 1992, p. 19)<sup>83</sup>. Para este autor, França e Occitania conheceram percursos perfeitamente antitéticos de constituição: a França, por meio de estratégia de poder, e a Occitania, por estratégias da linguagem, funcionando enfim como uma possibilidade de nação plural, oposta ao conceito unitarista de origem francesa (p. 12).

Por este motivo, coloca que a identidade occitana não é um fato e menos ainda um espaço vazio, mas um ato, uma inventividade das cidades, da vida comunal em todos os níveis (p. 19), e defende que a pluralidade seja buscada com a descentralização cultural, através do fortalecimento das capitais (ao invés de se ter todo o peso em uma única capital, ou ainda, ao invés do que pressupõe o regionalismo, a autonomia das regiões), das relações das capitais com suas respectivas regiões, e do estímulo da vida comunal dentro de cada cidade.

---

<sup>81</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 5 de 5, 00:00:10.

<sup>82</sup> “[...] s’articule autour de quelques organisations occitanistes culturelles et politiques qui ont une histoire, des aspects, des influences, des recrutements et des enjeux très varies”.

<sup>83</sup> CASTAN, Félix-Marcel. Occitanie en France. Vademecum 3. Éditions Cocagne, 1992.

Castan define a comuna como “um lugar de interações de toda sorte, uma totalidade em que a noção tradicional de “meio” não dá conta, uma matriz da consciência individual, inseparável da atividade coletiva” (p. 9). É nesse sentido que a idéia de vida em comunidade vai aparecer nos trabalhos e discursos de Sicre e dos *Fabulous Trobadors*, fundamentando suas ações, caracterizando seu posicionamento e projeto político. Além da enunciação desses ideais pela voz poética nas músicas dos *Fabulous Trobadors*, Sicre promoverá uma série de atividades no intuito de promover e aprofundar a vida em comunidade em Toulouse, cidade para a qual ele aspira ao status de capital modelo na construção da descentralização cultural (SICRE, 2007, p. 23)<sup>84</sup>.

Sicre se vale da noção de folclore como sendo “o aporte anônimo, cotidiano e reinventado sem parar, do povo, em sua pluralidade, à sua cultura” (SICRE, 2000, p. 86)<sup>85</sup>, e se auto-atribui a missão do “engenheiro do folclore”, que deve, através de suas iniciativas e poética, tentar engendrar uma comunidade em que as relações de solidariedade sejam mais nítidas e frequentes, e nela, um repertório musical que promova e também reforce os laços estabelecidos na convivência.

Sabendo ser este o motor da ação aqui observada, para entender seu curso é preciso atentar ainda para os caminhos que ela toma e o modo como ela se desenvolve. Por que razão esta tentativa de constituição do folclore haveria de se dar por um gesto transcultural, isto é por que seria o coco de embolada que serviria para compor o folclore tulusano? E nesse gesto transcultural, como ficariam as construções dos sentidos atribuídos a essa música?

## CAPÍTULO 2

### O BAIRRO ARNAUD-BERNARD

– DA PRODUÇÃO DA LOCALIDADE, DA TRANSCULTURAÇÃO, E DA RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E IDENTIDADE

Mudar a vida no bairro, na cidade, no país, no mundo. As intenções dos *Fabulous Trobadors* se desdobravam ao tomar a palavra e o pandeiro. Se para os seus projetos eles tinham o occitano e o occitanismo como códigos de acesso às pessoas – chaves para a

---

<sup>84</sup> SICRE, Claude. Quelques remarques pour contribuer à faire de Toulouse une ville heureuse. Toulouse: Editions Saint-Carles, 2007.

<sup>85</sup> “L’apport, anonyme, quotidien et sans cesse réinventé, du peuple, dans la pluralité, à la culture”.

SICRE, Claude. Je n’ai pas eu toujours une certaine idée de la France. Temps Modernes, 2000.

“descentralização” – a música como o meio e a mensagem, havia ainda todo um grande contexto, visível em diversos níveis de complexidade, a ser problematizado e modificado. Como afirma Arjun Appadurai: “Os bairros são contextos e ao mesmo tempo requerem e produzem contextos” (APPADURAI, 2004, p. 245). Nessa empreitada, os músicos começaram reforçar conexões já existentes e a se conectar com outros atores que tinham questões, objetivos e recursos próximos aos seus e a multiplicar parceiros para seguir numa mesma *démarche*, ao mesmo tempo integrando, engendrando e interferindo numa rede social cujas dimensões ultrapassavam os limites da cidade de Toulouse, e com o tempo, ultrapassaram os limites do próprio país.

Nesses processos, a embolada e os outros gêneros musicais pelos quais Sicre se interessou, a princípio o forró e em seguida o repente de viola e, posteriormente, o coco de roda e a ciranda ganharam um papel de destaque nas suas práticas e discurso, mobilizando toda uma simbologia e mesmo uma construção simbólica em torno do universo ao qual elas eram inicialmente atribuídas: o “Nordeste brasileiro”. Por um lado, as formas musicais eram utilizadas como recursos pragmáticos, por outro, as representações sobre elas entravam como espécies de argumentos nos debates políticos em que a dupla se envolvia, e tanto um aspecto quanto o outro se refletia nas dinâmicas da rede da qual eles faziam parte, com graus de impacto variáveis.

No plano das ações de investimento para “reforçar os laços sociais”, *Arnaud-Bernard* passou a ser estimulado a tornar-se o cenário pioneiro do que se chamou “modestamente” de “A Grande Revolução dos Bairros do Mundo” <sup>86</sup> (SICRE, 2003, p. 71), e ao cabo de três décadas desde então, lá se materializaram idéias e empreendimentos encadeados, partes do mesmo projeto, ligados não só à música como atividade coletiva, mas à convivência em geral.

### **O bairro *Arnaud-Bernard*, seu *Carrefour Culturel* e a *Association Escambiar***

Situado no centro da cidade de Toulouse, entre a Catedral de *Saint Sernin*, o *Capitole* – prédio que abriga a prefeitura de Toulouse – e o canal do Midi, “Arno B” como também é conhecido pelos seus moradores, é um dos últimos bairros cujos imóveis ainda possuem aluguéis mais baixos nesta parte da cidade. Além da vizinhança com uma das principais atrações turísticas e os prédios da administração da cidade, para os quais é possível ir a pé ou de bicicleta em poucos minutos, em *Arnaud-Bernard* se está próximo do centro comercial e se

---

<sup>86</sup> La Grand Révolution des Quartiers du Monde, (GRQM) em: SICRE, Claude. Repas de Quartier, le guide. Éditions Sylepse: Paris, 2003.



tem fácil acesso via metrô ou ônibus a todos os outros bairros. Perto de lá também funcionam as faculdades de Direito e Ciências Sociais e as bibliotecas Municipal e Universitária.

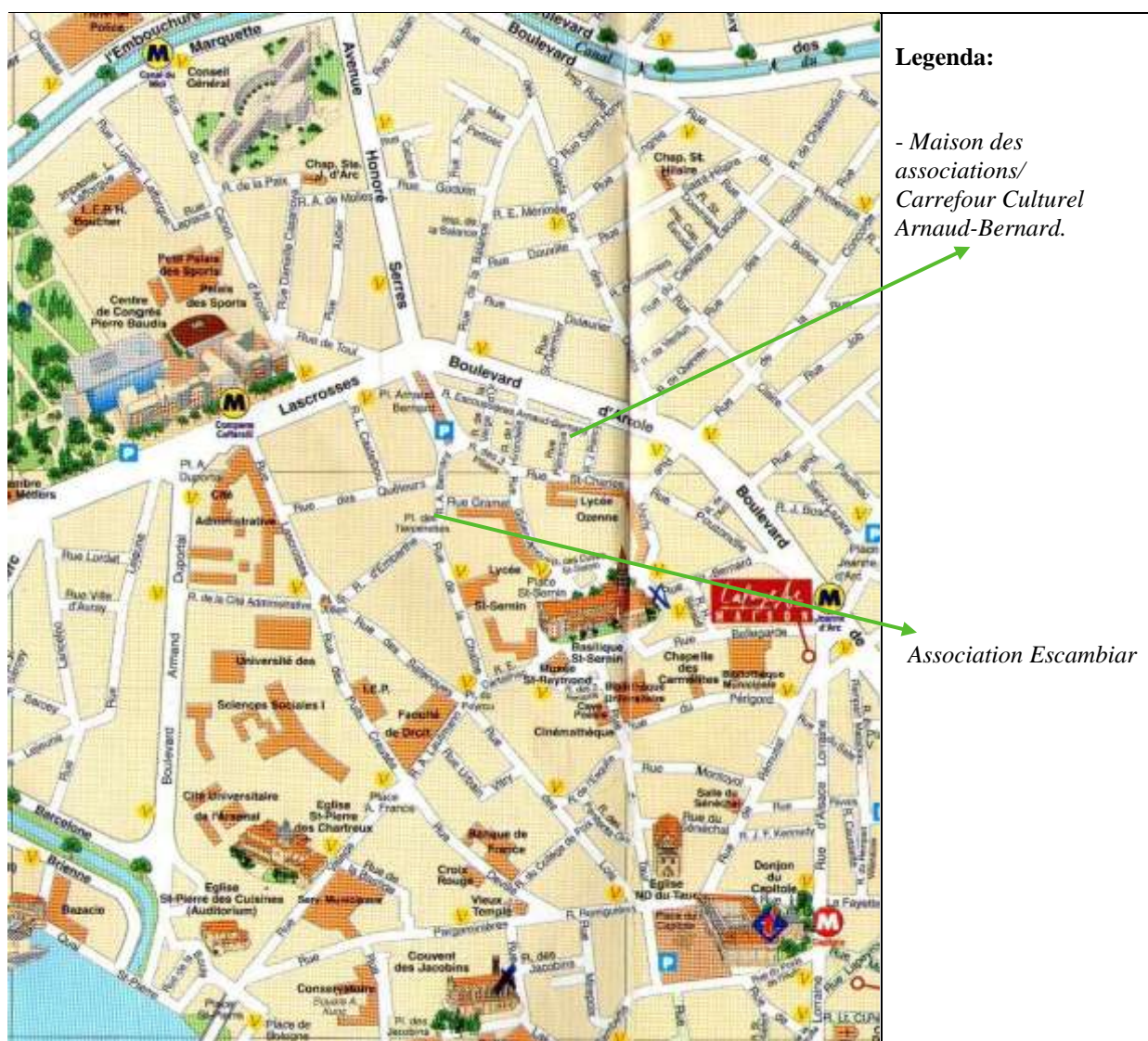


Figura 14Figura 1 - Toulouse (França), bairro Arnaud-Bernard (em detalhe). Mapa fornecido pelo Office de Tourisme de Toulouse em 2009. Sem escala.

As pessoas com quem conversei, habitantes do próprio bairro e arredores, descreveram a população de *Arnaud-Bernard* como sendo formada principalmente por jovens, estudantes, imigrantes, principalmente oriundos de países do norte da África ex-colônias da França como Argélia e Marrocos, e pessoas idosas, que permanecem ou procuram o bairro pelo baixo preço da locação dos apartamentos. As mesmas pessoas afirmaram que esse quadro populacional já foi mais diversificado, quando o lugar também era habitado por mais famílias e reconhecido como reduto de artistas, e ainda apontaram para uma tendência à continuação da dissolução mesmo dessa população atual, com a evasão dos moradores e a compra dos imóveis por

grandes investidores e uma conseqüente supervalorização da área, justificada pelas conveniências da localização, como aconteceu com outros bairros próximos nos últimos anos.

Um dos motivos para essa desocupação da área seria a movimentação à noite nas praças, bares e restaurantes. O barulho e a agitação até o amanhecer vêm se tornando ao longo do tempo um ponto de atrito constante entre moradores e os donos dos estabelecimentos. Sem fiscalização, a festa noturna se desenrola sem hora para acabar, deixando diariamente as ruas repletas de garrafas de bebida vazias e cheiro forte de urina, e incomodando o sono dos moradores que, pouco a pouco, sem chegar a um consenso com os donos dos bares nos debates das associações do bairro, começam a procurar outros lugares para morar. O tráfico de cigarros na Praça *Arnaud-Bernard* é colocado como outro incômodo. A presença permanente dos homens que oferecem cigarros aos passantes faz da praça um ambiente pouco agradável, sobretudo para as mulheres que, além de ouvirem as ofertas de cigarros, não raro são alvo de galanteios indiscretos e comentários.

Flore Sicre, filha de Claude Sicre, moradora do bairro desde seus primeiros anos de vida, comentou em entrevista no dia 23 de outubro de 2009 que *Arnaud-Bernard* havia se modificado muito desde a sua infância (na ocasião da entrevista ela estava 29 anos). Ela conta que quando era criança, o comércio no entorno da praça principal era mais diversificado. Havia, além dos restaurantes noturnos que davam fama ao lugar, padarias, quitandas, *delicatessens*, *quincailleries*, de modo que as donas de casa podiam sair pela praça e pequenas ruas próximas para fazer as compras, ao passo que hoje havia um predomínio de açougues, levando as pessoas a procurar fora do bairro os outros produtos.

Segundo ela a paisagem da praça principal também havia se alterado depois da construção de um estacionamento no subsolo da praça, e essas mudanças haviam transformado a maneira dos moradores a utilizarem. A princípio, mais arborizada e sem tráfego de veículos, o local era freqüentado por crianças, jovens, donas de casa, idosos etc.. A interação tensa com os vendedores de cigarro, ela apontava como um agravamento da transformação da praça, que passava de um lugar familiar de lazer para um território desconfortável, no qual não era mais possível permanecer tranquilamente para conversar ou simplesmente passar o tempo.

Mas foi nesse bairro reconhecido como familiar, morada de artistas e de população diversa em que seu pai começou, na década de 1980, a colocar em prática suas idéias. Através de duas associações, Sicre efetivou em *Arnaud-Bernard* seus projetos de “civismo, política e cultura”\*. A primeira associação era o *Carrefour Culturel Arnaud-Bernard* (CCAB), ligada ao Comitê do Bairro, encarregada de promover “animações e ações culturais”\*, em que “a



criação deveria fecundar a animação”\* e vice-versa; a segunda, a *Association Escambiar*, com o objetivo de “favorecer a emergência de novas atividades culturais através da música”\*.

Em anexo ao projeto das associações (*Carrefour culturel* e *Escambiar*)<sup>87</sup>, elaborado sob supervisão de Sicre, um texto<sup>88</sup> escrito para o *Institut d’Etudis Occitans*, que fala da experiência entre os anos de 1986 e 1991 no bairro a partir do *Carrefour Culturel*, argumenta que:

É dos bairros a vocação cultural múltipla que sempre dá a imagem forte de uma cidade. Esta vocação é tributária de um ambiente cultural. Não são animações pontuais que podem criar esse ambiente, é preciso uma animação permanente, uma VIDA [grifo conforme original]. Esta vida não deve ser artificial: ela deve ser organizada, orientada em função das pessoas que povoam o bairro e comércio que lá estão instalados\*.

De acordo com esse texto, sendo *Arnaud-Bernard* “O Bairro de Toulouse”\*, isto é, o mais propício a tornar-se um pólo de ações na cidade para a qual se pretendia o status de “capital cultural”\*, para construir esse “ambiente”, três pontos importantes eram destacados: 1) que *Arnaud-Bernard* continuasse sendo lugar de residência de diversos artistas; 2) que a animação cultural que lhe pudesse ser organizada o fosse em razão de um ambiente que pre-existia, em função de um duplo público: habitantes e pessoas de passagem, para construir uma dinâmica identitária profunda, preparando para ações a longo prazo; e 3) que o “patrimônio” do lugar fosse “explorado”\*. Com base nisso, apontava para os pontos positivos que faziam de *Arnaud-Bernard* “O Bairro”, a saber: a proximidade do centro da cidade, de estacionamento, as pequenas ruas agradáveis para andar a pé, o comércio diversificado, a especialização antiga em restaurantes noturnos, a população plural, os artistas que lá moravam, e seu patrimônio\*, afirmando que uma política conjunta entre comerciantes, habitantes, associações, artistas etc., facilitaria alcançar resultados espetaculares em alguns anos\*.

---

<sup>87</sup> “*Projet carrefour culturel / Escambiar*”, documento não datado. Trata-se de um projeto para pedido de subvenção junto à prefeitura de Toulouse, publicado em momento posterior à criação de ambas as associações.

\*Os trechos marcados com asterisco foram extraídos deste documento que não possui numeração de páginas.

<sup>88</sup> “Une autre façon de considerer globalement l’action et l’animation culturelles en France: pour une dialectique des cultures en France. Elements d’information et de réflexion sur une experience pilote”. *Carrefour Cultural Arnaud-Bernard*, Institut d’Etudes Occitanes, Secteur de Musique: Toulouse, 1986-1991.

“Ce sont les quartiers à vocation culturelle multiple qui toujours donnent l’image forte d’une ville. Cette vocation est tributaire d’un environnement culturel. Ce ne sont pas des animations ponctuelles qui peuvent créer cet environnement, il faut une animation permanente, une VIE. Cette vie ne doit pas être artificielle: elle doit être aménagée, orientée en fonction des gens qui peuplent le quartier et des commerces qui y sont installés”

Com essas idéias de base, o CCAB existe desde 1991 inscrito na lei de 1901<sup>89</sup> que regulamenta o funcionamento de associações sem fins lucrativos na França. Com status de pessoa jurídica, conforme explicou David Brunel, coordenador, em entrevista concedida no dia 13 de novembro de 2009, o *Carrefour Culturel* possui uma equipe de trabalho voluntária formada por um presidente (Claude Sicre), um tesoureiro, um secretário, e um conselho administrativo que vota as estratégias de ação da associação<sup>90</sup>. Além dessa equipe, a associação conta com subvenção para pagar dois funcionários, um coordenador em tempo integral, função exercida por David Brunel, há quase dez anos, outro por meio período, e estagiários por temporadas de dois a três meses.

Sua sede administrativa está hoje estabelecida na *Maison de Associations*, uma casa na rua *Escoussières d'Arnaud-Bernard* (ver mapa) concedida pela prefeitura para ser gerenciada pelo CCAB e abrigar também outras organizações como o Comitê de Festas, uma associação de vídeo, um jornal de bairro (*“La Voix d'Arnaud-Bernard”*). Além de sede dessas demais associações, a casa possui ainda uma sala e um pátio que são utilizados em revezamento por diversas outras associações que tenham alguma ligação ou que beneficiem o bairro de alguma forma.

As principais grandes ações de animação cultural promovidas pelo CCAB são o *Forum des langues du monde*, as *Conversations socratiques* e os *Repas de quartier*. O primeiro, o *Forum des langues* é realizado anualmente há 18 anos, funcionando como uma grande feira que acontece na praça em frente ao *Capitole*, sede da prefeitura de Toulouse, em que as línguas faladas na cidade por seus habitantes, imigrantes, viajantes etc.. são representadas em stands por voluntários de associações culturais diversas. A feira, nas palavras de David Brunel, tem como intenção propor uma reflexão sobre as línguas e a cultura – que para ele e os que organizam o fórum tratam-se de uma mesma coisa – pensando-as dissociadas da idéia de nação. Por isso, em paralelo às exposições, existe uma programação de sessões de debate, conferências e apresentações sobre as diferentes línguas e culturas e suas relações com o pensamento e sobre a promoção de um estatuto de igualdade entre elas, não só

---

<sup>89</sup> “Loi du 1er juillet 1901 relative au contrat d'association”. Fonte: <http://www.legifrance.gouv.fr> Acesso: outubro de 2009.

<sup>90</sup> Entrevista 2 com David Brunel, parte 1 de 2, 00:34:25.

no que diz respeito às línguas da França, mas das línguas em geral<sup>91</sup>.



Figura 15 - Vista geral do *Forom des Langues du Monde*, na *Place du Capitole*, 2010 (foto de divulgação, disponível no perfil do CCAB no Facebook).



Figura 16 - Cartazes das edições de 1999, 2002 e 2009 do "*Forom des Langues du Monde*".

---

<sup>91</sup> Entrevista 2 com David Brunel, parte 1 de 2, 00:04:55.

As *Conversations socratiques*, lançadas em 1989 e realizadas até os dias de hoje, Brunel explicou que tem como objetivo levar para um grande público as questões cotidianas do bairro num plano de discussão aprofundado. A proposta é fazer o público debater abertamente com especialistas de diversas áreas do conhecimento questões concretas que demandam soluções práticas e urgentes\*. Entre as praças *Arnaud-Bernard* e *des Tiercerettes*, as *Conversations socratiques* contaram inúmeras vezes com a presença de Félix Marcel-Castan e do poeta e lingüista Henri Meschonnic, ambos recentemente falecidos, também por diversas vezes presentes em várias edições do *Forom des langues* até pouco tempo atrás.

Os *Repas de quartier*, expressão que poderia ser traduzida como ‘banquetes de bairro’, foi uma iniciativa que se difundiu por toda a França nos anos 1990 e 2000, e também é continuada até o presente. Funciona como um jantar ou almoço na rua, em que cada participante colabora trazendo algo de comer e beber para dividir com os demais presentes.



Figura 17 - "*Repas de quartier*" em Arnaud-Bernard em junho de 2010 (foto: Magali Brunel).



Figura 18 - Panfleto de um dos "*Repas de quartier*" de 2009 em Arnaud-Bernard.

No livro *Repas de quartier, le guide*<sup>92</sup>, Sicre explica que a idéia surgiu de um romance que ele escrevia em que acontecia um jantar entre vizinhos, na rua, onde as pessoas se conheciam melhor, trocavam receitas, conversavam sobre a vida no bairro, se divertiam juntas, e pensou que isso poderia ser feito na realidade (SICRE, 2003, p. 9). A partir de um panfleto que circulou com o trecho desse romance que descrevia o *Repas de quartier*, Sicre começou a propor que acontecessem regularmente esses encontros e que eles fossem ocasiões

<sup>92</sup> Referência citada anteriormente.

para que os vizinhos se conectassem, se pusessem em diálogo e colaboração, desde a sua organização até a sua realização.

No guia lançado em 2003, em que são catalogados cerca de 200 organizadores espalhados pela França, uma entrevista com Claude Sicre trata do início dos *Repas de quartier* e dos propósitos dessa iniciativa: contribuir para a invenção de novas solidariedades (SICRE, 2003, p. 8), e de orientações para quem quer organizar um *repas*, falando dos pontos positivos, das dificuldades e das soluções que foram sendo encontradas ao longo dos anos para a realização do evento, que se pretende ser “mais que um jantar na rua”, como anunciam os panfletos.

Além dessas três ações, o CCAB também alimentou de 1991 a 2008 uma revista intitulada “*Linha Imaginèt*”. Inicialmente organizada por Claude Sicre e depois passando para a ser dirigida por David Brunel, a publicação tinha como mote a conexão das principais cidades do sul do país (de Bordeaux a Nice), inspirado numa estratégia proposta por Félix-Marcel Castan da criação de um fronte para combater o centralismo cultural encadeando as grandes cidades da porção sul da França, indo de Bordeaux à Vintimille (esta última uma das cidades italianas que faz fronteira com a França que estaria entre os redutos da língua occitana nos dias atuais), cujo traçado que as conectava no mapa formava uma grande corrente no sentido horizontal de oeste a leste. Com publicações trimestrais, a revista estava ligada ao setor de música do *Institut d’Estudis Occitans*, pelo qual Sicre era responsável, e era distribuída por correio mediante uma assinatura paga. Seu conteúdo tratava sobretudo da integração dos grupos musicais occitanistas das cidades ao longo da referida linha, e trazia artigos, entrevistas e comentários sobre os mesmos debates colocados por estes grupos com relação ao combate ao centralismo cultural e à defesa da produção de uma nova “convivialidade” através da música.

Segundo Valérie Mazerolle, a *Linha Imaginèt* tinha como característica ser uma articulação de estruturas de grupos, e não das figuras individuais de um músico, compositor ou intérprete, como havia sido comum entre os artistas do movimento occitanista duas décadas antes (MAZEROLLE, 2008, p. 240). Conforme coloca esta autora, inúmeros grupos musicais ainda reivindicam pertencimento à esta rede de “capitais” definidas como formadoras da *Linha Imaginèt* (idem).

A música que movimentou a *Linha* também foi o motor das ações promovidas pela *Association Escambiar* – que em occitano singifica “trocar”<sup>93</sup>. Criada inicialmente em 1979<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> LAGARDE, André. Dictionnaire Occitan-Français Français-Occitan, CRDP Midi-Pyrénées, 1996. p. 79.



por Claude Sicre e Patrick Sicre, seu irmão, tinha como principal objetivo trazer para se apresentar entre Bordeaux e Marseille “grupos de músicas tradicionais”, como ambos denominaram, de diferentes lugares, tanto de outras regiões da França como de outros países. Conforme Claude Sicre afirmou em entrevista<sup>95</sup>, foi através dela que vários grupos vieram tocar no carnaval do C.O.C.U..

Após alguns anos sem atividades, a *Escambiar* foi retomada em 1999, a partir da parceria firmada entre Claude Sicre e Anne Brunel que havia começado a trabalhar com Sicre, produzindo eventos culturais e que depois passou a se encarregar de fazer a intermediação entre os *Fabulous Trobadors* e as gravadoras e empresas responsáveis pela circulação do grupo em turnês<sup>96</sup>, conforme ela informou em entrevista no dia 13 de novembro de 2009.



**Figura 19 - Fachada da Associação *Escambiar*.**

Conforme Brunel, que havia conhecido Sicre por intermédio de Alain Daiziron, inquilino de seu pai e leitor interessado da obra de Félix Castan, a idéia de reativar a associação surgiu com o objetivo de formalizar os trabalhos de produção cultural que ela já realizava com Sicre e reforçar os aspectos militantes e beneficentes destes a partir de uma

---

<sup>94</sup> Há controvérsias quanto à data precisa da criação da Associação. Em diferentes registros, são citadas as datas de 1979, 1980 e 1981. Optei por marcar a mais antiga.

<sup>95</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 01:38:08.

<sup>96</sup> Entrevista com Anne Brunel, parte 1 de 2, 00:03:10.

estrutura que pudesse ser subvencionada<sup>97</sup>, isto é, conforme a lei de 1901. Então, havendo recadastrado a organização junto à prefeitura de Toulouse e conseguido os parceiros institucionais para financiar o funcionamento da associação, a *Escambiar* foi reformulada e passou a atuar em *Arnaud-Bernard* ainda promovendo apresentações de grupos musicais de lugares diversos e gerenciando as atividades dos *Fabulous Trobadors*, mas principalmente abrindo toda uma frente de ações ligadas à formação, profissionalização e promoção de grupos musicais, além de atividades pedagógicas e recreativas envolvendo a música no bairro.

No relatório de atividades da associação do ano de 2002, um texto explicando a história e objetivo da associação mostra o porquê da preocupação com a formação de músicos:

A associação está construída sob a idéia de que na França a música se limita ao palco e aos discos, enquanto que em vários países do mundo, a música está nos cantos, nas festas, e em inúmeros momentos da vida cotidiana em que todo mundo pode participar graças ao conhecimento de um repertório comum. É então a partir da instauração desse repertório comum que a associação se colocou como objetivo formar artistas musicais segundo esta funcionalidade da música<sup>98</sup>.

Nas ações para a construção desse repertório se evidenciaram ainda mais a força da transculturalidade do gesto de Sicre, pois foi nelas que se consolidou uma conexão entre uma idéia de “música nordestina” e as essas “novas práticas musicais tulusanas”.

No período de reestruturação e retomada da associação surgiu, em 1998, o primeiro grupo de forró de Toulouse, *Les Footeuses d'Oaï*. Em meio aos festejos da Copa do Mundo de futebol, que naquele ano acontecia na França, a banda se originou de um time formado por jovens moradoras de *Arnaud-Bernard* para um torneio informal na praça principal, conforme contaram Anne Brunel e Magali Brunel<sup>99</sup>, hoje presidente e voluntária da *Escambiar*, respectivamente, à época integrantes da equipe.

O significado do nome do grupo, Magali Brunel explicou em entrevista no dia 19 de novembro de 2009. Segundo ela, “*oaï*” é uma gíria utilizada pelos grupos occitanistas para expressar a idéia de confusão, tumulto, algazarra. “*Footeuses*”, um neologismo que poderia ser traduzido como “futebolistas” ou “jogadores de futebol” (da soma da parte “*foot*” com o sufixo nominal “-euse” caracterizando o agente feminino que pratica o “futebol”) e, ao mesmo

---

<sup>97</sup> Entrevista com Anne Brunel, parte 1 de 2, 00:06:00.

<sup>98</sup> “*L’association est construite sur l’idée qu’en France la musique se limite à la scène et aux disques, alors que dans de nombreux pays du monde, la musique se trouve dans les chants, les fêtes, et dans de nombreux moments de la vie quotidienne où tout le monde peut participer grâce à la connaissance d’un répertoire commun. C’est donc à partir de l’instauration de ce répertoire commun que l’association s’est donnée pour but de former des artistes musicaux selon cette fonctionnalité de la musique.*”

<sup>99</sup> Entrevista com Anne Brunel, parte 1 de 2, 00:12:58.

tempo, um trocadilho com o som da palavra “*foutre*”, cuja tradução literal para o português é “foder”<sup>100</sup>, mas que em francês, conforme explicou Brunel, também pode significar “intrrometer”, “causar”, “provocar”. No fim o nome significava algo como “As futebolistas criadoras de confusão” e, na opinião dela, sintetizava o espírito atrevido e bem humorado das moças que se metiam a jogar futebol (sem saber) e enfrentar times masculinos por pura diversão.

Durante aquele período de jogos, os *Fabulous Trobadors* que já contavam dez anos de existência e prestígio diante de um público razoavelmente grande, como explicava Brunel, e outros grupos conhecidos no país, como o *Louise Attaque*, haviam sido convidados para participar da gravação de um álbum comemorativo chamado “*Amour au Foot*”<sup>101</sup>. Para a faixa que iriam registrar, Sicre criou uma participação para um coro, e propôs à equipe feminina de futebol *d’Arnaud-Bernard* que cantasse, o que as moças encararam como mais um desafio e outra brincadeira divertida, conforme contaram as irmãs Brunel.

A partir daí, entusiasmadas com a experiência e um pouco com o mesmo fervor com que haviam formado a equipe de futebol, *Les Footeuses d’Oaï* passaram a ensaiar, treinar canto e a praticar instrumentos para voltarem a se apresentar como uma banda sob orientação de Sicre. As moças, que em sua maioria não possuía conhecimentos profundos sobre a música, contaram com a ajuda de músicos mais experientes, entre eles Dito, um percussionista brasileiro que morava no bairro. Para o repertório, Sicre preparava versões em francês de canções brasileiras de domínio público como “Marinheiro só”, “Virgulino Lampião”, e com essas e outras músicas logo as *Footeuses d’Oaï* estavam tocando junto com os *Fabulous Trobadors* ou abrindo seus shows.

Um pouco depois, com este primeiro grupo em andamento, surgiu o segundo grupo chamado “*Les Bombes 2 Bal*”, que quer dizer “as bombas do baile”<sup>102</sup>. Aurélie Neuville e Lise Arbiol, habitantes de Toulouse à época, conforme ambas narraram em entrevistas concedidas dias 14 e 16 de novembro respectivamente, haviam se interessado pelo trabalho de Sicre em um dos *Forum des Langues*, e o haviam procurado para conversar, e este se propôs a ajudar as moças a fazerem seu próprio grupo musical. A princípio, elas passaram a ensaiar com as *Footeuses* e depois, havendo completado o grupo com Martine Lataste, que começava a aprender acordeom, e uma percussionista, foram tornando-se independentes. Em pouco

---

<sup>100</sup> Dicionário Michaelis Francês-Português Português Francês, Melhoramentos: São Paulo, 1998. P. 114.

<sup>101</sup> Diversos, *Amour au Foot*. Sony, França, 1998.

<sup>102</sup> O “2”, “*deux*” dito em francês tem o mesmo som da preposição “*de*”.



tempo, *Les Footeuses d'Oaï* foram desistindo, e o *Bombes 2 Bal* se consolidou com a entrada de Magali Brunel (vinda do primeiro grupo), e Romain Magnès, o novo percussionista.

Nesta época, a associação *Escambiar* já havia sido retomada, e foi proposto então pela direção artística (Sicre) e executiva (Anne Brunel) que o novo grupo se “profissionalizasse” e gravasse um álbum. Devido ao fato de nenhum dos componentes possuir conhecimentos ou vasta experiência na área musical, e serem todos profissionais de outras áreas, conforme explicaram Anne Brunel, Magali Brunel, Lise Arbiol e Aurélie Neuville, a “profissionalização” do grupo significava a adequação do modo de trabalho para que os músicos pudessem se enquadrar na categoria de “intermitentes do espetáculo”<sup>103</sup>, utilizada por uma estratégia de política pública na França para subsidiar pessoas que vivem da renda gerada por atividades artísticas ou a ela relacionadas.

Foi nesse mesmo período, no ano de 2002, que a associação promoveu a ida para Toulouse de Heleno dos 8 Baixos, sanfoneiro natural de Caruaru, junto com a banda Farra e Forró, e um casal de dançarinos para uma temporada de shows e ateliês de música e dança. Sicre havia escrito letras sobre duas melodias de Heleno que integravam a coletânea “*Brazil: Forró. Music for Maids and Taxi Drivers*”<sup>104</sup>, um CD que lhe fora emprestado por outro brasileiro habitante de *Arnaud-Bernard*. As canções “*Chat perché*” em cima da melodia de “Começo de verão” e “*On adore le forró*” sobre “*Entra e sai*” já faziam parte do repertório tocado pelos *Bombes 2 Bal* em suas apresentações quando surgiu a oportunidade de levar os

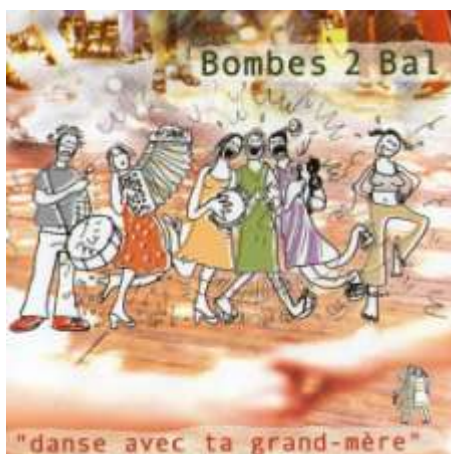


Figura 20 - “Danse avec ta grand-mère”(capa)

<sup>103</sup> Allocation d'aide au retour à l'emploi (ARE): règles d'indemnisation spécifiques aux intermittents du spectacle <http://toulouse.demarchesenligne.fr/droits-et-demarches>. Acesso: agosto de 2010.

<sup>104</sup> Diversos, Brazil: Forró, Music for Maids and Taxi Drivers. APA Publications Ltd, Inglaterra, 1989.

músicos para a França através da *Escambiar* para um mês de atividades.

Os contatos com os músicos foram feitos com a mediação de Magali Brunel que havia morado nove meses no Brasil, em 1995, fazendo um intercâmbio cultural para aprender português sob recomendação de Sicre – que previu a necessidade de ter na associação que ele pretendia retomar alguém que pudesse se comunicar bem com pessoas no Brasil justamente para esse tipo de ocasião – e João Bento, um amigo dos membros da associação radicado em São Paulo e entusiasta das “tradições nordestinas”, como o descreveu Brunel. No diálogo com a banda brasileira, além da proposta de uma pequena turnê e oficinas, foi feito também um convite para que eles gravassem parte do instrumental do disco que a banda tulusana estava preparando.

A estadia de Heleno e seus músicos na França também tinha como objetivo realizar um estágio intensivo com os integrantes do *Bombes 2 Bal*, tanto com relação à música – já que os jovens estavam todos em formação e pretendiam aprimorar seus conhecimentos de forró – quanto com relação à dança, pois com o tempo a banda passou a ter dançarinos em suas apresentações para ensinar ao público passos das músicas que tocavam. Assim, além de se apresentarem juntos, o *Bombes 2 Bal*, Heleno dos 8 Baixos, Farra e Forró e os *Fabulous Trobadors*, os jovens da banda também acompanharam os cursos de percussão, acordeom de 8 baixos e dança que os convidados ministraram.

O álbum gravado pelos *Bombes 2 Bal* e os músicos convidados foi lançado dois anos depois, em 2004, com o título “*Danse avec ta grand-mère*” (danse com sua avó), com a proposta de que o forró permitisse a integração das pessoas em torno da dança, não só entre casais, mas também entre pessoas diferentes, de diferentes gerações. Essa proposta fazia referência a uma das explicações para a origem da palavra “forró” no aportuguesamento da expressão em inglês “*for all*”, recuperada e problematizada por inúmeros autores, entre eles a antropóloga Luciana Chianca (CHIANCA, 2006, p. 87), que quer dizer “para todos”, e que em francês ficou o baile “*pour tous*”, como hoje é apresentada a banda em seu próprio site<sup>105</sup>. As faixas deste primeiro álbum são, quase todas, instrumentadas com acordeom, zabumba, triângulo, agogô, ganzá, pandeiro, teclados, guitarra, baixo e bateria. Em algumas foram usados outros instrumentos como o djembê e o alaúde. Eram, em sua maioria, adaptações de letras em francês ou occitano sobre músicas e canções compostas e executadas por grupos brasileiros, como conhecidas marchas de quadrilha de São João, a famosa “Luar do Sertão”, de autoria atribuída a Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco e outras que já eram

---

<sup>105</sup> “*C’est le véritable bal pour tous !*” <http://www.bombes2bal.com/> Acesso: agosto de 2010.

cantadas pelas *Footeuses d'Oaï*, como “Virgulino é Lampião”, todas em diversas variações de ritmos de forró (xote, xaxado e baião), e também, pontualmente, de cocos de roda.

Algumas músicas eram cantadas em occitano, e outras em francês, e mesmo em tom alegre, expressavam uma postura de valorização da língua, como na faixa “*Parler patois*” (Falar patoá), que se refere à forma genérica como o occitano e diversas outras línguas não oficiais da França são nomeadas e classificadas pejorativamente como dialetos, à memória dessas línguas e à rejeição sofrida por elas pela geração anterior: “Bem que eu queria falar patoá, mas meu pai não quer que eu fale/ Bem que eu queria falar patoá, mas a minha mãe não sabe/ Bem que eu queria falar patoá, mas o pai do meu pai, não está mais aqui”<sup>106</sup>. Em outras, elogios ao ritmo escolhido pelo grupo, como nos versos cantados sobre a melodia de Heleno que foi renomeada como “*On adore le Forró*” (A gente adora o forró) em que as estrofes enumeram o gosto por diversos tipos de música, jazz, tecno, reggae, *musette*, tango, salsa, rap etc., mas finaliza dizendo que “quando a gente quer dançar e fazer mesmo a festa, quando a gente quer dançar é o forró que tem que tocar”<sup>107</sup>.

Entre as faixas do disco, mais participações se destacam: a do Coco Raízes de Arcoverde, gravado pela *Escambiar* em Arcoverde em 2002, a de Rita Macêdo e a de Silvério Pessoa, que naquele momento iniciava seus contatos com grupos occitanistas. Na fala de Macêdo, a reprodução do discurso de Sicre numa exaltação da “música nordestina”:

Que é um músico que mora em Toulouse no sul da França, componente do Grupo os Fabulosos Trovadores que trabalha há mais de vinte anos para promover a música do nordeste brasileiro, ele diz que a música nordestina pode vir a ser no século XXI, o que o blues e a música norte-americana foi no século XX para o mundo ocidental<sup>108</sup>.

Na participação de Pessoa, uma faixa intitulada “Nordeste-Occitânia”, cantada como um aboio, ao som de chocalhos de boi, trazendo a idéia de uma conexão num passado distante entre estes dois universos, por meio dos trovadores medievais: “O nordeste tem violeiros, forró, coco e Lampião. De sua França não tem nada, mas é lati-occitânico, e os primeiros trovadores que cantavam em occitano. Êh, saudade!”<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> “*Je voudrais bien parler patois, mais mon père, mais mon père/ Je voudrais bien parler patois, mais mon père ne veut pas/ Je voudrais bien parler patois, mais ma mère, mais mère/ Je voudrais bien parler patois, mais ma mère ne sait pas/ Je voudrais bien parler patois, mais le père du mon père/ Je voudrais bien parler patois, mon grand-père n'est plus là*”. (“Parler Patois”, Bombes 2 Bal, Danse avec ta grand mère. Tôt ou Tard, França, 2004).

<sup>107</sup> “*Mais quand on veut danser et vraiment faire la fête, mais quand on veut danser c'est le forró qu'il faut lancer*”. “On adore le forró” (idem).

<sup>108</sup> Rita Macedo entre o final da faixa “Parler Patois” e início da faixa “Pourquoi Faut'il” (idem).

<sup>109</sup> “Nordeste-Occitânia”, (idem).

A partir daquele ano, Heleno dos 8 Baixos passou a ir regularmente à França via associação *Escambiar* e dois de seus três filhos se casaram e fixaram residência no país. Um deles, Lenivaldo Veríssimo, atua como músico em carreira solo tocando forró, tendo lançado um álbum autoral em 2010 com o nome “Lenivaldo Veríssimo – O Brasileiro”, e acompanha o *Bombes 2 Bal* como dançarino.



Figura 21 - “Bal Indigène” (capa).

O grupo, com contrato com a gravadora *Tôt ou Tard* para realizar até 3 álbuns, lançou o segundo disco em 2007, com o título “*Bal indigène*”. Neste álbum, que conforme informou Anne Brunel vendeu junto com o primeiro algo entre 15 e 20.000 cópias apenas com a divulgação nos próprios shows<sup>110</sup>, a música do grupo era apresentada por Henri Meschonnic em uma explicação breve no encarte do disco como “*Indigène*” (indígena), segundo Meschonnic, palavra criada por Rabelais e que significava “*qui est né du dedans de*” (que nasce do que é de dentro), o que ele traduzia como sendo algo “*bien de chez nous*”, ou seja uma coisa bem própria do ambiente “familiar” ou “doméstico” daquelas pessoas, de casa e sem nenhuma relação com o “Inde”, ou os “índios ou os sub-homens dos colonizadores, e menosprezados”.

O forró continuava tendo lugar discursivo de destaque, como na faixa “*Lauragais*” (nome dado a uma região natural ao sul de Toulouse também conhecida como “*Pays de Lauragais*”), um xote de José Nilton Veras (Zenilton) com letra de Claude Sicre e Anne Brunel que diz:

“Os indígenas daqui tem dinheiro/ tem pouca gente com dificuldades ou indigente/ o único problema é que essas pessoas/ têm uma vergonha extrema de si mesmas/ isso

---

<sup>110</sup> Entrevista com Anne Brunel, parte 1 de 2, 00:29:12.

é revoltante/ Lauragais, Lauragais, Lauragais/ meu país é contente [...] mas lhe falta saber o que ele foi”<sup>111</sup>

Os instrumentos de base das primeiras gravações permaneceram em boa parte do novo disco, mas em algumas faixas foram introduzidos outros instrumentos e outros ritmos que começaram a modificar a sonoridade do grupo. Alguns dos instrumentos recém incluídos eram apresentados em fotografias no encarte do disco, como “tradicionais” das áreas rurais da região dos Midi-Pyrénées, e entre eles estavam o *violon sabot*, uma espécie de violino rústico, o *tympanon pyrénéen* um instrumento de cordas percutidas, e as *trucanetas*, dois pares de paletas de ossos da costela de boi, tocados um em cada mão com o movimento rápido de rotação do pulso. Além desses, um instrumento que recebeu o nome de *guitara vèspa*, que foi reconstituído por um dos músicos, Jérémy Couraut, sob encomenda a um luthier a partir de uma ilustração de um livro sobre os antigos carnavais de Nice, cidade natal desse músico.



**Figura 10** – À esquerda, Claude Sicre com flauta e *tympanon pyrénéen* na Place des Tiercerettes, em frente a associação *Escambiar*. Foto extraída do encarte do disco “*Duels de Tchatche et autres trucs du folklore toulousain*”. E à direita, uma detalhe de Jérémy Couraut e o *violon sabot*. Foto de divulgação, disponível no site [www.bombes2bal.com](http://www.bombes2bal.com).

**Figura 22** - *Bombes 2 Bal* em show na cidade de Roubaix, região Nord-pas-de-calais, no festival *Roubaix à l’acordéon* em outubro de 2009. Os principais instrumentos: acordeom, triângulo, zabumba, agogô, pandeiro e “*guitarra vespa*”.

<sup>111</sup> “*Les indigènes ont de l’argent / Il y a peu de gens dans la gêne ou indigent/ le seule problème c’est que ces gens/ sont a l’extrême honteux d’eux même et c’est rageant/ Lauragais, Lauragais, Lauragais, mon pays est heureux [...] mais il manque le savoir ce qu’il a été*” (Bombes 2 Bal, “Laugarais”, Bal Indigène. Tôt ou Tard, França, 2007).



Entre as faixas do novo repertório, uma música ao estilo dos “*cinq còps*”, uma forma musical indicada como típica da região sul da França cuja característica principal é o compasso de cinco tempos; uma música curta instrumental em forma de lamento tocada com acordeom e *cabreta*, uma espécie de gaita de fole (um tipo menor de *cornemuse*, apontada entre os instrumentos “tradicionais” no encarte); e uma ciranda em occitano, sobre uma melodia indicada nos créditos como “*trad.*” mas facilmente reconhecida entre repertórios de músicos brasileiros como Lenine, e cuja autoria é atribuída ao compositor pernambucano Capiba.

Nos shows atuais do grupo, o repertório é composto por canções dos dois discos e de músicas que ainda não foram gravadas e fazem parte do planejamento de um terceiro álbum. Lenivaldo Veríssimo juntamente com Anaïs Chalet ensinam ao público passos das danças que vão sendo anunciadas a cada música: “*polka, mazurca, scotisch, farandole*” etc.. A platéia segue a orientação e dança aos pares, em círculos, formando correntes ou improvisando no centro de uma grande roda, enfim, aprendendo à medida que o show vai evoluindo de um



Figura 23 - Público dançando no show. Esquerda, dançando uma *scottisch*, aos pares. Direita, dançando uma *farandole*, em roda.

ritmo a outro.

Segundo Anaïs Chalet informou em entrevista no dia 10 de novembro de 2009, a recepção da platéia para a orientação para as danças é variável, mas em geral funciona bem, isto é, normalmente as pessoas se dispõem a dançar conforme o grupo propõe, e ao final,

Figura 12 - *Estéla dou coqe*, Flore Sicre e Sonia Dambrine. Foto de divulgação, disponível no site [www.escambiar.com](http://www.escambiar.com).

sentem-se satisfeitas com a experiência, não raro procurando os dançarinos e os músicos para elogiar e agradecer, e apenas eventualmente se negando a seguir a condução dos dançarinos. Para ela, anunciar as danças com nomes como *polka*, *mazurca*, *farandole*, ou *scotisch* é uma forma de acessar um referencial familiar às pessoas daquela região, sobretudo aos mais velhos, e fazer com que as pessoas se sintam concernidas pelas músicas tocadas, embora haja diferenças nas formas de dançar, de acordo com o que ela explicou, pelo fato de o forró e suas variações terem a coreografia definida pela marcação rítmica, e não sobre a estrutura de frases melódicas como determinadas danças “tradicionais occitanas”. Segundo ela, para que o grupo atingisse seus objetivos, também as formas de dançar o forró e a ciranda foram adaptadas para tornarem-se mais atrativas para esse público. No forró, os corpos não ficam tão colados como é comum ver na dança no Brasil, nas cirandas, novos movimentos são introduzidos, nas rodas, espaço para a improvisação, e assim por diante, de modo que, ela explica, a nova vivência dessas músicas passa a ter características próprias, locais, ou seja, não é exatamente como no Brasil.

Além dos *Bombes 2 Bal* e dos *Fabulous Trobadors* (que no momento estão sem atividades), a *Escambiar* tem investido na formação de outros grupos, que também seguem o interesse de Sicre pelas formas musicais “nordestinas” pelas quais ele se atraiu no primeiro momento.

Um dos grupos mais novos chama-se *Estéla dou Coqe*, formado por Flore Sicre e Sonia Dambrine, mas encontra-se com suas atividades suspensas devido à desistência de Dambrine, embora a associação tenha recentemente aberto seleções para recompor a dupla. Durante o tempo em que atuaram juntas, as duas moças adotaram os cognomes Dòna Flor e Terezinha, respectivamente, o primeiro tirado do romance de Jorge Amado “Dona Flor e seus dois maridos”, e o segundo, de uma conhecida emboladora brasileira, e seguiram a forma das emboladas, na alternância entre as vozes das cantoras acompanhadas apenas dos pandeiros



Figura 24 - "*Des nouvelles du Quartier Enchantant*" (capa).

tocados por elas próprias, exceto em apresentações em palcos maiores em que, para algumas canções como *La vie me parait si belle*, foram feitos arranjos com mais percussão como alfaias e também o acompanhamento de banjo e coros.

A dupla não lançou álbuns, mas participou da gravação do livro-disco *Des Nouvelles du Quartier Enchantant*<sup>112</sup> segundo volume de uma série lançada pela editora Actes Sud Junior em parceria com o selo *Toto ou tartare* da gravadora *Tôt ou Tard* com a qual os grupos *Bombes 2 Bal* e *Fabulous Trobadors* possuem contrato. Neste livro-disco, que simula o dia-a-dia de crianças em um bairro fictício, no qual seus habitantes cantam para as diversas circunstâncias do cotidiano, e em que as crianças participam ativamente promovendo e resolvendo movimentações na vizinhança, conforme me informou Flore Sicre, eram histórias que seu pai lhe contava na infância.

Uma das situações em que as crianças se envolvem com a música é uma feira de livros usados, na praça, na qual estão presentes as emboladoras. Nesta cena, as duas moças fazem uma brincadeira uma com a outra, como fazem os emboladores brasileiros, em que um simula lançar um desafio ao outro para, ao final, modificando o jogo, surpreendê-lo tornando-o alvo de uma piada. Por exemplo, num desses desafios<sup>113</sup> Terezinha diz nomes de frutas e legumes, perguntando se Dona Flor já os provou, ao que ela deve responder “*j’ai goûté, c’est très bon*” (eu provei, é muito bom). À medida que Terezinha dispara a citar toda uma sorte de frutas e legumes, perguntando “Você provou das cenouras? Você provou dos rabanetes? Você provou do abacaxi?”<sup>114</sup>, e Dòna Flor vai respondendo: “Eu provei, é muito bom”, o andamento da música vai acelerando, até que Terezinha diz “Você provou do seu cocô?”, e como diz o livro, levada pela empolgação (SICRE, 2008 p. 17), Dòna Flor responde: “Eu provei, é muito bom”, e ouve-se na gravação as risadas dos personagens que assistiam às moças na feira.

Outro grupo que a *Escambiar* também ajuda a promover são *Les Nouveaux Cantadors*, atualmente formado por Marc Oriol e Patrick Sicre, mas que já teve diversas formações chegando a ter até quatro componentes. A idéia desse grupo é desenvolver a capacidade para fazer improvisações cantadas acompanhadas de violão, ao estilo dos repentistas de viola do nordeste brasileiro.

---

<sup>112</sup> SICRE, Claude. *Toto ou tartare. Des nouvelles du quartier enchantant*. Illustrations: Renaud Perrin. Actes Sud Junior / Tôt ou Tard. Arles: 2008.

<sup>113</sup> Estéla dou Coqe. *J’ai goûté, c’est très bon. Toto ou tartare. Des nouvelles du quartier enchantant*. Actes Sud Junior / Tôt ou Tard. Arles: 2008.

<sup>114</sup> “*T’as goûté les carottes? T’as goûté les radis? T’as goûté les ananas? T’as goûté ton caca?*”





**Figura 25 - Marc Oriol e Patric Sicre, *Les Nouveaux Cantadors* em apresentação durante o festival *Peuples et Musiques au Cinéma* em outubro de 2009.**

Tanto Oriol quanto Patrick Sicre se ocupam com outras atividades além da música: o primeiro é cineasta, documentarista, e o segundo é psicopedagogo, mas ambos já tocavam violão e cantavam antes de integrarem o grupo, e tanto um quanto o outro se sentiram atraídos pela possibilidade de realizar o canto improvisado, como informaram em entrevistas realizadas nos dias 31 de outubro e (com Oriol) e 11 de novembro (com Patrick Sicre), o que se pôs em marcha diante da proposta e incentivo de Claude Sicre, mais uma vez.

Além do estudo, escuta e leitura de material de cantadores brasileiros, nesta dupla, cada um possui seus próprios recursos para treinar e aprimorar as técnicas de improviso. Patrick Sicre, por exemplo, procura desenvolver seu repertório elaborando algumas possibilidades de versos e rimas com elementos que ele pode obter de antemão sobre a platéia e o lugar onde vão se apresentar, às vezes escrevendo, às vezes repetindo para si. Marc Oriol, por sua vez, explica que prefere sentir a situação em que se põe a improvisar, observando o que se passa diante do palco e transformando isso em palavra cantada.

Adaptando formas poéticas da cantoria de viola dos repentistas “nordestinos”, os *Nouveaux Cantadors* ensaiam e fazem apresentações esporádicas para públicos diversos, mediante convites gerenciados pela *Escambiar* e, eventualmente, apresentam-se sem um agendamento prévio como artistas de rua nas praças de Toulouse. Assim como o *Estéla dou Coque*, ainda não gravaram álbuns, mas também participaram do livro-disco citado acima com a faixa *Quatrain*<sup>115</sup>, em que um “cantador” lança uma categoria para que o outro lhe responda em grupos de quatro palavras dentro desta categoria, uma forma poética utilizada pelos violeiros brasileiros, espécie de mourão, canto de perguntas e respostas.

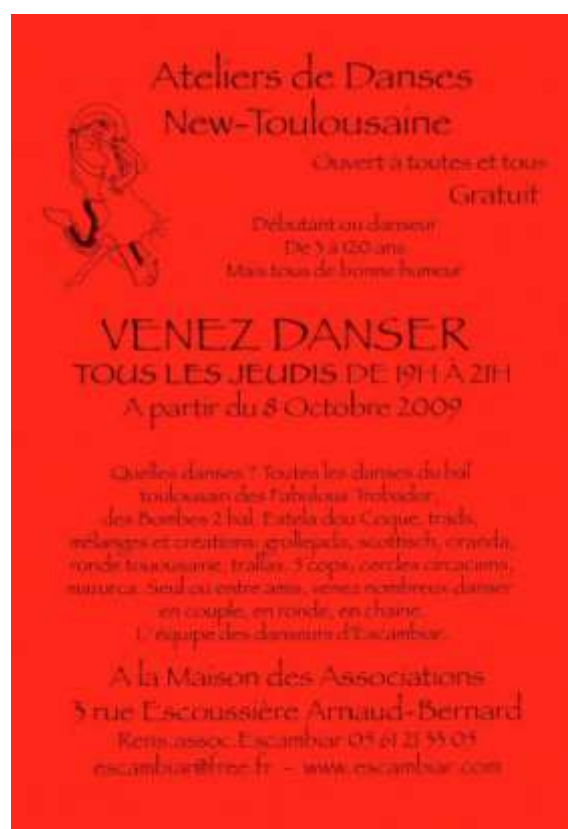


Figura 26 - Panfletos de atividades promovidas pela *Association Escambiar*: coral e atelier de danças.

Todos esses grupos alimentados pela *Escambiar* funcionam como promotores e grandes difusores do “repertório comum” que é o projeto da associação. Eles atuam fazendo conhecer e dando ampla visibilidade às músicas e danças por eles instituídas na medida em que circulam por praticamente todo o país se apresentando em festivais e eventos diversos, para públicos distintos e de número variáveis. Ao mesmo tempo, seus membros fazem trabalhos como voluntários na associação, oferecendo ateliês de dança, de percussão e organizando um coral, além de fazerem intervenções a convites de outras instituições como

<sup>115</sup> Les Nouveaux Cantadors. Quatrain. Toto ou tartare. Des nouveles du quartier enchantant. Actes Sud Junior / Tôt ou Tard. Arles: 2008.

escolas, asilos e casas de saúde para rápidas oficinas de improvisação poética e musical.

Os ateliês são atividades gratuitas, abertas ao público do bairro e da cidade em geral, sem restrições de idade, gênero ou de formação musical anterior, que funcionam em encontros semanais ao longo do ano, e acontecem geralmente na *Maison des associations*. Conforme informaram Romain Magnès<sup>116</sup> (percussionista do *Bombes 2 Bal* e responsável pelo ateliê de percussão), Anaïs Chalet<sup>117</sup> (dançarina do *Bombes 2 Bal* e atual responsável pelo ateliê de dança) e Anne-Marie Chambord<sup>118</sup> (membro e atual responsável pelo coral), a idéia é que esses ateliês sejam momentos para formar um público capaz de reproduzir o repertório difundido pelos grupos da associação, e para isso os frequentadores são conduzidos a desenvolver habilidades relativamente simples como acompanhar um ritmo com algum instrumento percussivo como o pandeiro, ou então, por exemplo, coordenar a marcação de um passo de dança com um canto, para que essas pessoas possam incorporar a prática da música nas diversas situações do seu cotidiano.



**Figura 27 - La Chorale Civique d 'Arnaud-Bernard, ensaio na *Maison des associations* em outubro de 2009. Conduzindo o ensaio, Anne-Marie Chambord (com o pandeiro).**

O enfoque na convivência diária é dado nessas ações através do investimento nas “canções de circunstância” criadas por Sicre e difundidas por meio dos grupos promovidos

---

<sup>116</sup> Entrevista dia 2 de novembro de 2009.

<sup>117</sup> Data da entrevista já referida anteriormente.

<sup>118</sup> Entrevista dia 28 de outubro de 2009.

pela *Escambiar*, como a canção de aniversário (*L'anniversaire*<sup>119</sup>), cuja estrutura poética prevê um pequeno espaço para a improvisação; a canção de boa noite (*Bonne nuit*<sup>120</sup>) que também possui esse espaço para a improvisação; a canção de mudança (*Déménage*<sup>121</sup>); de ano novo (*Bonna annada*<sup>122</sup>) etc., além das demais canções dos repertórios dos grupos principais.



**Figura 28 - Cartaz da 10ª edição do festival Peuples et Musiques au Cinéma, em 2009. A imagem que ilustra o cartaz foi retirada do filme “Musique Aré-Aré”, do etnomusicólogo franco-suíço Hugo Zemp, presente durante o festival para uma conversa com a platéia após uma sessão em que foram exibidos alguns de seus filmes.**

As demais atividades de intervenções musicais pedagógicas que foram chamadas de *SAMU Musical*<sup>123</sup> possuem frequências menos regulares por dependerem de convites e da disponibilidade dos músicos da associação, como informaram Martine Lataste,<sup>124</sup> Romain Magnès, Aurélie Neuville e Lise Arbiol (estas duas últimas atualmente afastadas da associação para cuidarem de projetos pessoais, substituídas por Mathildo Brudo e Géraldine

<sup>119</sup> Fabulous Trobadors. *Duels de Tchatche et autres trucs du folklore Toulousain*. Tôt ou Tard, França, 2003.

<sup>120</sup> Idem.

<sup>121</sup> Fabulous Trobadors, *Le quartier enchantant*. Toto ou tartare /Actes Sud, França, 2006.

<sup>122</sup> Fabulous Trobadors, *Ma ville est le plus beau park*. Mercury, França, 1995.

<sup>123</sup> Trocadilho com o “*Service d'aide médicale urgente*”, sistema de atendimento médico móvel francês similar ao “Serviço de Atendimento Móvel de Urgência” brasileiro.

<sup>124</sup> Em entrevista no dia 27 de outubro de 2009.

Lopez, ambas admitidas no grupo por meio de audição), mas existe ainda uma outra atividade anual fixa que é o festival de cinema e música *Peuples et musiques au cinéma* (Povos e músicas no cinema). Este festival realizou em 2009 sua décima edição, conta com uma lista considerável de patrocinadores, parceiros, apoiadores e voluntários, e desde a sua criação funciona como uma mostra de cinema ficcional ou documental em que a música seja, se não o objeto principal, ao menos um elemento marcante para a população que o filme ou vídeo retrata.

Durante o festival acontecem – além da mostra cinematográfica, em que algumas sessões contam com a presença dos realizadores dos filmes para debates – exposições de instrumentos musicais, uma pequena feira de artesanatos, discos e livros voltados para a temática do festival, shows musicais pagos durante a noite, e uma programação gratuita e contínua de apresentações curtas, voluntárias, de músicos e grupos de diferentes lugares, especialmente aqueles que se fazem presentes com uma certa força em Toulouse, como a dos imigrantes de países africanos como o Marrocos e Argélia, além de grupos occitanistas e os próprios grupos da associação ou aqueles que estão ligadas a ela de alguma forma, como o grupo que Jean-Marc Enjalbert (Ange B) forma com Rita Macêdo e Jairo Rodrigues.

O festival, através de suas atividades, conforme Sicre explicou em entrevistas concedidas à imprensa para divulgação do evento<sup>125</sup>, procura evidenciar o papel que “as músicas tradicionais” desempenham em diversas situações da vida em coletividade de populações distintas ao redor do mundo, algo que, segundo ele precisa ser não somente reforçado, mas “reinventado” na França.

Durante essa mostra, a *Escambiar* procura explicitar a sua preocupação com o papel social da música, sobretudo a música produzida fora de circuitos estritamente comerciais ou acadêmicos nos mais diversos lugares do mundo, embora os papéis destes outros âmbitos de produção e circulação sejam postos em debate nas discussões durante o festival e no próprio cotidiano da associação que também transita por esses diversos aspectos da criação e difusão musical.

\*\*\*

---

<sup>125</sup> Entrevista coletiva para imprensa dia 20 de outubro de 2009 na cinemateca de Toulouse. Entrevista ao vivo na rádio *France Inter* para o programa *Allô la Planète* dia 22 de outubro de 2009.

Se no primeiro capítulo foram expostos os motivos que levaram à criação da dupla *Fabulous Trobadors*, e neste segundo capítulo, até o presente momento, foi feita uma explanação sobre o círculo imediato de ações no qual a dupla – sobretudo seu líder, Claude Sicre – é agente e integrante, é chegado o momento de fazer uma reflexão como forma de estabelecer os elos para a compreensão do objeto deste estudo. Sobre o que se pode observar a partir dos dados que vieram sendo construídos até então, é possível dizer que aquilo que o move e permeia todos esses empreendimentos é a busca (palavra usada por Sicre) por uma “cultura popular” e um “folclore” (ambas expressões aqui com aspas bem marcadas), e nesse conjunto, uma “música popular” (mesma observação).

No artigo citado no primeiro capítulo em que Sicre define folclore como sendo “o aporte anônimo, cotidiano e reinventado sem parar, do povo, em sua pluralidade, à sua cultura”<sup>126</sup> (SICRE, 2000, p. 86). Ele mesmo problematiza as categoria “folclore” e “cultura popular” como sendo ambas invenções pejorativas de uma identidade nacional francesa, que, segundo ele, “é política, e não cultural ou linguístico-cultural” (p. 76). As críticas que Sicre faz a essa identidade nacional passam, portanto, pelo que ele faz referência como sendo a “colonização interior”, expressão que ele credits a Robert Lafont<sup>127</sup>, um dos importantes engendradores do movimento occitanista no século XX.

Partindo dessas colocações, é possível delas pinçar alguns pontos para desenvolvê-los, com base na discussão de autores que vêm tratando dessas mesmas temáticas. Um primeiro passo seria justamente procurar entender melhor, com base nos dados empíricos construídos já expostos, no discurso do interlocutor aqui privilegiado, Claude Sicre – a mim transmitido em entrevistas ou através de suas publicações – e com o auxílio de uma literatura especializada, essas categorias que vêm caracterizar o seu projeto, e discorrer um pouco sobre o papel que as “músicas nordestinas” desempenham nestes processos.

O termo *cultura* é um dos mais problematizadas dentro das discussões antropológicas, colocado – dependendo da escola e do momento – como o objeto central desta disciplina, ou então, no outro extremo, uma idéia que deve ser urgente e completamente abandonada. Não é a intenção, e nem seria produtivo neste momento, fazer uma recuperação, ainda que breve, do debate em torno deste conceito. Cabe, entretanto, apontar sob que perspectiva essa noção que funciona, neste trabalho, como o lastro sobre o qual estão apoiadas praticamente todas as demais categorias de pensamento. Sendo o conceito mais abrangente daquilo que eu poderia

---

<sup>126</sup> “L’apport, anonyme, quotidien et sans cesse réinventé, du peuple, dans as pluralité, à la culture”.

<sup>127</sup> Para situar Robert Lafont em relação ao movimento occitanista, ver MAZEROLLE, 2008.

chamar neste trabalho de *plano teórico geral*, a *cultura* está aqui entendida sob a ótica da construção coletiva dos significados, dos códigos compartilhados em sociedade, a ser discutida, portanto, adotando como referência geral os trabalhos de Clifford Geertz (GEERTZ, 1989) e também de Peter Berger e Thomas Luckman (BERGER; LUCKMAN, 1974).

Complementando e ao mesmo tempo trazendo aspectos relevantes para que esta idéia tenha abrangência suficiente para dar conta da compreensão da “presença” da “música nordestina” na “vivência” destes músicos na França, acrescento as argumentações de Ulf Hannerz (HANNERZ, 1997) e Marshall Sahlins (SAHLINS, 1997), segundo os quais a cultura deve ser definida muito mais enquanto processos dinâmicos do que enquanto essências. A idéia de dinamicidade subjacente a este modo de pensar, ou seja, a cultura sob o ponto de vista processual coloca em evidência a fluidez das formas significativas (e seus significados) tanto em relação ao tempo quanto ao espaço. Assim, ao invés de unidades culturais totalizantes ou ilhadas, podemos pensar que existem constantes e diversos movimentos de *fluxos* entre os grupos sociais.

Assim como acontece com a idéia de *cultura*, a categoria *cultura popular* é igualmente cercada de questões, e abrange discussões também bastante profundas e que vem se estendendo ao longo dos anos em posicionamentos divergentes entre as correntes de pensadores que se debruçam sobre o tema. Entretanto, observando que nesta pesquisa *cultura popular* tem uma dupla entrada, de um lado situando o fenômeno estudado num campo mais restrito da *cultura* e, de outro, dialogando com as simbologias de que os sujeitos se utilizam, ou seja, se destacando tanto como uma “categoria nativa” como do referencial teórico, é importante dedicar a esta expressão um pouco mais de atenção.

Na obra do historiador Peter Burke (BURKE, 1998) “Cultura Popular na Idade Moderna”, em que este autor se dedica a pensar como o tema surge e é tratado na Europa no período que vai aproximadamente de 1500 a 1800, ou o que ele chama de início da idade Moderna, após fazer uma série de adendos justamente devido às indefinições que cercam ambos os termos (“cultura” e “popular”) e a sua combinação (“cultura popular”), finda por definir “cultura” como sendo “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados”<sup>128</sup> (p. 25). Penso que tal definição não difere profundamente do que foi colocado

---

<sup>128</sup> Reprodução da nota original do livro que se refere a esta citação: “Sobre definições de cultura, A. L. Kroeber e C. Kluckhohn, *Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions* (1952), nova ed., Nova York, 1963.



acima com relação a este mesmo conceito. Sobre “cultura popular”, posiciona-se da seguinte forma: “talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não-oficial, a cultura da não-elite, das “classes subalternas”, como chamou-as Gramsci” (idem), isto para o período em que ele circunscreve seu estudo, e então discorre acerca de algumas propriedades que foram atribuídas a esta “cultura” que serão úteis à reflexão que se segue.

Segundo Burke, “foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o “povo” (o *folk*) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus” (p. 31). Sem querer aqui me deter no ponto sobre o “desaparecimento”, o que é interessante tomar de empréstimo das investigações de Burke são a recuperação e a reflexão que ele faz sobre como se deu o despertar e o desenvolvimento deste interesse, suas intenções e efeitos. Conforme ele conta, partiu de estudiosos, como por exemplo J. G. Herder e os irmãos Grimm, a preocupação em registrar e divulgar poesias, canções, músicas, contos, ofícios, festejos e hábitos religiosos etc., de artesãos, pastores, camponeses, agricultores, habitantes das zonas rurais, em geral, por uma série de razões estéticas, intelectuais e políticas (p. 37).

Num território que Burke cuidadosamente chamou de “periferia da Europa” (p. 41), ou seja, excetuando deste campo Inglaterra, Itália e França – onde, segundo o autor, existia já havia bastante tempo uma língua literária e uma literatura nacional e, na contramão dos demais países, os intelectuais procuravam se distanciar das canções e contos populares – as preocupações com a “cultura popular” se passaram mais ou menos do mesmo modo. Ele explica que o interesse pelo “popular”, ao que se associavam as qualidades de “natural” e “selvagem”, vinha como uma oposição estética ao “artificial” e “polido”, nas palavras do autor “o que se pode chamar de uma revolta contra a “arte””, um “apelo ao exótico” como manifestação de uma liberdade em relação às “regras do clacissismo” (p. 37). Tratava-se também, para determinados intelectuais, de uma forma de reagir ao Iluminismo, expresso no “elitismo”, no “abandono das tradições” e na “ênfase na razão” (p. 38).

Burke coloca também que: “A descoberta da cultura popular foi, em larga medida, uma série de movimentos “nativistas”, no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional” (p. 40), e explica exemplificando como funcionava este raciocínio: “As canções folclóricas podiam evocar um sentimento de solidariedade numa população dispersa, privada de instituições nacionais tradicionais” (idem). Mas complementa: “De maneira bastante irônica, a idéia de uma “nação” veio dos intelectuais e foi imposta ao “povo” com quem eles queriam se identificar” (idem).



Em suma, conclui Burke, desses processos de descoberta e reflexão ficaram como heranças para o pensamento ocidental três pontos de caracterização do que se chamou doravante de cultura popular que ele afirma terem sido de “grande influência”, mas ao mesmo tempo “altamente questionáveis”, são eles: 1) o primitivismo; 2) o comunitarismo e 3) o purismo (p. 48). Esclarecendo-os rapidamente, o primeiro ponto diz respeito a uma tendência a situar as canções, contos, hábitos, enfim, aquilo que havia sido “descoberto”, num tempo “primitivo”, “pré-cristão”, e a pensar que isso vinha sendo transmitido “sem alterações ao longo de milhares de anos” (p. 48), sobre o que Burke comenta que de fato, determinadas cantigas e artefatos culturais seriam realmente bastante antigos, mas que não se poderia garantir que eles não houvessem sofrido alterações com o passar do tempo. O segundo, explica o autor, era a teoria da “criação coletiva” dos irmãos Grimm, que chamava a atenção para uma diferenciação entre as culturas popular e erudita, em que na primeira, o papel da tradição era maior que o do indivíduo, o que o historiador contrapõe de pronto afirmando que “os estudos de cantores populares e contadores e contadores de estórias mostraram que a transmissão de uma tradição não inibe o desenvolvimento de um estilo individual” (p. 49). Por último, o “purismo”, vinha de definir “quem é o povo”, o que para os “descobridores”, como chama o autor, o povo “compunha-se dos camponeses; eles viviam perto da natureza, estavam menos marcados por modos estrangeiros e tinham preservado os costumes primitivos por mais tempo do que quaisquer pessoas” (idem). O problema desta afirmação, coloca Burke, é que ela subestimava as interações entre o campo e a cidade e ignorava todas as transformações culturais e sociais que ocorriam com essas pessoas “próximas à natureza”, entre as quais talvez nunca tenha existido uma tradição pura e imutável.

Tomando como referência as reflexões de Burke, o que se percebe é que apenas determinados aspectos dessas três características que ele apontou (localizadas num tempo específico, mas que repercutem de uma forma ou de outra até o presente) também podem ser encontradas num sentido de “cultura popular” que se aplicaria e auxiliaria na compreensão das ações aqui descritas. Se o “purismo” – considerando que as práticas e discursos tanto do *Carrefour Culturel* como da Associação *Escambiar* seguem num sentido exatamente oposto, ou seja, primando pela *troca*, e pela *pluralidade* – pode ser, de largada, posto à parte desta idéia de “popular”, e o “primitivismo” – nas associações que são feitas entre esta característica e a *tradição*, a transmissão através de longos períodos, ou ainda na elementaridade das formas – aparecerá em certa medida até razoavelmente, a noção de “comunitarismo”, sem dúvida, é a que se destaca com mais clareza e se põe em posição de conduzir a discussão.

Não descartando a problematização que Burke faz sobre o papel do indivíduo na “criação coletiva” e também a sua própria definição de “cultura popular” como a cultura “não-oficial” ou da “não-elite”, outros autores também têm trazido esse aspecto do comunitarismo à sua definição de “popular”, como por exemplo Paul Zumthor (ZUMTHOR, 1993), que, em sua obra “A Letra e Voz”, que trata das poéticas orais da Idade Média na Europa em seus trânsitos com a escrita, de forma resumida caracteriza “cultura popular” como aquilo que se dá no seio de “um horizonte comum a todos” (p. 29), produzido em meio aos “costumes ancorados na experiência cotidiana” (p. 119).

Aqui chegamos então a um ponto em que, tomando a “vida em comunidade” ou “a experiência coletiva e cotidiana” como um eixo, entram em cena outros elementos que complexificam o debate em torno da “cultura popular”, para discutir o que o antropólogo indiano Arjun Appadurai em seu livro “Dimensões Culturais da Globalização” (APPADURAI, 2004) chama de “produção da localidade”, para o que ele usa o termo *bairro* “para referir as formas sociais efetivamente existentes em que localidades enquanto dimensão ou valor se realiza de vários modos” (p. 238), o que vem bem a calhar com o caso etnográfico de *Arnaud-Bernard* e seus atores sociais do *Carrefour Culturel* e da *Association Escambiar*.

Na acepção de Appadurai, *bairros* designam “vidas-mundos construídas por associações relativamente estáveis, por histórias relativamente conhecidas e partilhadas e por espaços e lugares colectivamente atravessados e legíveis” (p. 253), e, conforme ele explica: “Os bairros são cenários ideais para a sua própria reprodução, processo fundamentalmente oposto ao imaginário do Estado-nação em que os bairros se destinam a ser instâncias e exemplares de um modo generalizável de pertença a um imaginário territorial mais vasto” (idem).

Cruzando estas afirmativas com o que vem sendo colocado ao longo deste trabalho, as atividades em *Arnaud-Bernard* do *Carrefour Culturel* e da *Association Escambiar* – em torno de que tenho concentrado a exposição – a aproximação ao movimento occitanista como forma de resposta ao “centralismo cultural”, o que poderia aqui ser traduzido como essa tentativa de reprodução de um sentimento de pertença a um imaginário unificador do Estado-nação, tratam-se do que Appadurai tem chamado da produção do bairro, ou da localidade.

Conforme coloca Appadurai, dentro da lógica do nacionalismo moderno, os bairros seriam exatamente o terreno em que se reproduziriam os cidadãos nacionais e não os sujeitos locais (p. 252), assim, segundo este autor, “a tarefa de produzir localidade (como uma estrutura de sentimento, uma propriedade da vida social e uma ideologia de comunidade situada) é cada vez mais uma luta” (p. 251), e então ele destaca três dimensões com as quais

se travam combates e que, ele explica, interagem entre si, tornando o embate ainda mais complexo: “(1) o aumento regular dos esforços do moderno Estado-nação para definir todos os bairros sob o signo das suas formas de lealdade e filiação; (2) a crescente disjuntura entre território, subjectividade e movimento social colectivo; e (3) a progressiva erosão devida principalmente à força e à forma da mediatização electrónica, da relação entre bairros espaciais e virtuais” (idem). Pois, explica Appadurai, “O Estado-nação assenta sua legitimidade na intensidade de sua presença significativa num corpo de território delimitado”, criando mecanismos, espaços e instituições que lhe garantam o seu “projecto bizarramente contraditório de criar um espaço liso, contínuo e homogêneo de nacionalidade” (idem).

De acordo com o que o autor afirma sobre a produção da localidade, este processo envolve basicamente três aspectos, que, ditos de forma resumida, seriam: a produção de um saber local, a produção dos sujeitos locais, a produção material da localidade, e a reprodução da própria localidade, que depende destas primeiras, e ele adverte: “a localidade é um fato social intrinsecamente frágil” (2338). Para construir sua explicação, Appadurai se utiliza de exemplos das sociedades objetos de estudo da antropologia clássica, mas é possível trazer determinados temas do seu raciocínio para entendermos os processos no contexto urbano e contemporâneo de *Arnaud-Bernard*.

Para o esclarecimento do primeiro aspecto, a produção dos sujeitos locais, que ele define como “agentes que pertencem efectivamente a uma comunidade de parentes, vizinhos, amigos e inimigos” (p. 239), Appadurai cita o trabalho clássico de Arnold van Gennep sobre os *ritos de passagem*, os quais ele exemplifica com as cerimônias de batismo e tonsura, sacrifício, segregação etc. – o que em *Arnaud-Bernard* poderiam ser as celebrações de aniversário, as mudanças de casa, as comemorações de casamentos, batismos, aposentadoria, os *apéros* de boas vindas aos novos habitantes do bairro, enfim, as “circunstâncias” para as quais se quer criar o habito das canções “do repertório comum” que integram esse novo “folclore” proposto por Sicre.

Numa crítica à pouca importância que os ritos de passagem têm recebido, nos trabalhos que abordam esse tema, sobre a relevância que eles têm com relação à produção de sujeitos locais, ele explica que os mesmos, são “técnicas complexas para a inscrição da localidade nos corpos”, e não somente, “são modos de incorporar a localidade, bem como de localizar os corpos em comunidades definidas social e espacialmente”, e conclui dizendo que estas “não são simplesmente técnicas mecânicas de agregação social, são técnicas sociais de produção de “nativos”” (idem).

Mais uma vez se baseando nas sociedades tradicionalmente estudadas na antropologia, ele traz para a discussão a produção material da localidade, processo sobre o qual ele comenta: “o que é verdade para a produção de sujeitos locais no registro etnográfico é-o para o processo que produz materialmente a localidade” (idem). Coloca ainda que a construção e organização material do espaço, a nomeação de lugares e demais ações que digam respeito a esses processos estão exaustivamente documentados, mas que “não são considerados como casos de produção de localidade, quer como propriedade geral da vida social, quer como validação particular dessa propriedade” (idem), ao que ele discorda e afirma “o próprio espaço e tempo são socializados e localizados mediante práticas complexas e deliberadas de actuação, representação e acção” (p. 240), e não “mecanicamente” como poderia parecer em decorrência da tendência de “chamar a estas práticas *cosmológicas e rituais*” (idem).

Além, é claro, da utilização dos espaços das praças para as intervenções das associações (com as *Conversations socratiques* p. e.), das ruas (com os *Repas de quartier*), e da expansão dessa “localidade” para outras esferas da cidade como a utilização da *Place du Capitole* durante o *Forom des langues* e outras manifestações que não chegaram a ser referenciadas aqui como a *Capitada*, da cinemateca de Toulouse durante o *Peuples et musiques au cinéma*, que são inscrições mais visíveis dos processos de produção material dessa localidade em *Arnaud-Bernard*, dois curtos episódios com relação à nomeação dos espaços poderiam auxiliar a ilustrar esses processos, ambos em torno da *Association Escambiar*.

No prédio em que hoje está instalada a sede da associação, funcionava anteriormente uma *Épicerie de Nuit*<sup>129</sup>, cuja fachada foi preservada com os escritos do nome do estabelecimento interior. Devido às inúmeras manhãs em que a praça e a parede da associação amanheceram encharcadas de urina das pessoas que se divertiam nos bares durante a noite e a madrugada, Sicre fez uma pichação na própria fachada da *Escambiar* alterando o nome *Épicerie* para ~~Épi~~<sup>ss</sup>*erie de Nuit* – o que passou a ser lido como “*Pisserie de Nuit*” e que pode ser traduzido como “mijadouro da madrugada”, como uma forma de protesto irônico sob a afirmação de que, conforme Flore Sicre me informou, “ele disse que ganharia mais dinheiro com um mictório que trabalhando com cultura”.

---

<sup>129</sup> Pequenas lojas de conveniência que ficam abertas pela madrugada e em que se pode encontrar produtos de primeira necessidade, alimentos e bebidas. O termo não tem uma tradução precisa para o português.

O outro, diz respeito a uma consolidação das conexões com um imaginário sobre o nordeste brasileiro e sua respectiva música, que seria a renomeação da praça *des Tiercerettes* para *Plaça Chico Antonio* – o embolador norte-riograndense tornado célebre a pelos relatos de Mário de Andrade –, um processo que ainda tramita junto à prefeitura de Toulouse para se consolidar, mas que já tenta se viabilizar informalmente com a colocação de uma placa artesanal abaixo das placas oficiais da cidade que trazem o nome da rua (uma em francês e outra em occitano) e que ficam exatamente colocadas na fachada da associação *Escambiar*.



**Figura 29 - A placa com os dizeres "Plaça Chico Antônio" feita em madeira pintada, segue o modelo das placas de metal oficiais da cidade.**

Sobre a reprodução dos bairros a longo prazo, o que Appadurai coloca é que ela “é simultaneamente prática, validada e garantida”, e “depende da interação continuada de espaços e tempos localizados com sujeitos locais dotados do saber para produzir a localidade” (p. 241), assim, é possível perceber a persistência ao longo desses anos nas ações e no discurso aqui expostos na primeira parte do capítulo, como expressões da produção dessa localidade e na tentativa de reproduzir o saber local criado e sujeitos capazes de reproduzi-lo.

Uma citação de Appadurai pode, enfim, sintetizar e fazer o fechamento com o que foi colocado no início deste capítulo sobre as ações no bairro, o investimento em sua produção, nos debates em defesa da “cultura popular” e do “folclore”, travados com instâncias interlocutoras do discurso “occitanista”, “descentralizador”, na medida em que o bairro se cria numa resposta a estas instâncias, e se molda, ainda que negativamente, por elas:

Os bairros são contextos no sentido em que fornecem o quadro ou o cenário onde várias formas de ação humana (produtiva, reprodutiva, interpretativa, performativa) podem realizar-se significativamente. Como as vidas-mundos significativas requerem padrões de ações legíveis e reprodutíveis, são como textos e por isso exigem um ou muitos contextos. De um outro ponto de vista, um bairro é um contexto, um conjunto de contextos, em que uma ação social significativa pode ser

gerada e interpretada. Neste sentido, os bairros são contextos, e os contextos são bairros. Um bairro é um centro de interpretação múltiplo (p. 245).

É importante lembrar que o autor explica que sua intenção, ao tratar da produção da localidade é entender o que ela pode significar em uma “situação em que o Estado-nação enfrente determinado tipo de desestabilização transnacional” (p. 237), já que ele trabalha neste livro com a globalização e, conforme suas palavras, não somente, anima-se com o “sentido do fim da era do Estado-nação” (p. 33). É demasiado delicado afirmar que o que se passa em *Arnaud-Bernard* é uma produção de localidade decorrente de uma desestabilização em função de fatos transnacionais, já que, ao menos aparentemente o gatilho que dispara todos esses processos que venho tentando expor sistematicamente surge de uma questão interna ao “Estado-nação francês”, no caso o “centralismo cultural”, ou seja, a própria tentativa unificadora do sentimento/espço nacional. Entretanto, o que decorre da produção deste bairro (aqui nos dois sentidos), é um fato, se não transnacional, posto que não diz respeito exatamente a um “ir e vir” entre “nações” ou “Estados-nações”, mas transcultural, num sentido que precisa ser finalmente detalhado neste texto.

O termo transculturação segue neste trabalho como um conceito a ser debatido em busca da caracterização desse processo que vem se dando através de fluxos culturais. Fazendo uma breve recuperação das utilizações e acepções dadas ao conceito, trago para a discussão um texto do antropólogo sueco Ulf Hannerz, diretor do Departamento de Antropologia da Universidade de Estocolmo, intitulado “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional” (HANNERZ, 1997, p. 27). Segundo o próprio autor, o artigo “se ocupa mais imediatamente com o lugar da globalização na história das idéias antropológicas” (HANNERZ, 1997, p. 8). Hannerz, cuja obra mais importante foi justamente uma análise do campo, métodos e potenciais dos estudos da globalização (ERIKSEN e NIELSEN, 2007, p. 205), destaca neste artigo as principais palavras-chaves utilizadas pelos antropólogos que trabalham com o que ele chama de “antropologia transnacional”. Ao mapear essas palavras – sintetizadas pelos três substantivos discriminados no título, ele descreve um panorama teórico de tendência, macroantropológica, ou seja, “um ponto de vista bastante abrangente da coerência (relativa) e da dinâmica de entidades sociais e territoriais maiores que aquelas convencionalmente abordadas pela disciplina.” (p. 11).

O autor discute os significados das palavras-chave partindo dos processos ligados à globalização a que elas reportam, observando as formas correntes com que os autores as utilizam e problematizando seus sentidos metafóricos. Em relação a “fluxos”, categoria que ele afirma já ter se tornado transdisciplinar, o autor diz ser uma palavra que designa

“mobilidades”, em geral aplicada de dois modos: para referir-se ao deslocamento de significados e formas significativas em redistribuições territoriais ao longo do tempo, ou a movimentações essencialmente temporais (p. 11). “Fronteiras”, ou os correspondentes “limites”, “margens” e “praias”, são apresentados pelo autor, sobretudo numa referência às reflexões do antropólogo norueguês Frederik Barth, como sendo “algo através do que se dão os contatos de interação” entre grupos sociais e culturas, e não simplesmente como aquilo que os contém em seu interior (p. 16). E por último, os “híbridos” e outras palavras como “colagem, mélange, miscelânea, montagem, sinergia, bricolagem, criouliização, mestiçagem, miscigenação, sincretismo, transculturação, terceiras culturas” (p. 26) são termos que, apesar de ora estarem mais próximos de descrever processos, ora produtos, dizem respeito a misturas culturais.

Hannerz afirma que a revisão de vocabulário feita neste artigo “abrange todo o século XX e um pouco mais”, “coloca a globalização com os pés no chão e ajuda a revelar sua face humana” e ainda “leva a pensar que o mundo não está se tornando necessariamente igual”. (p. 29). Em sua opinião:

Nós mesmos precisamos dessas palavras, e de outras mais, muitas vezes de novas palavras, mais precisas, para traçar o mapa das mudanças e devemos recordar as velhas palavras-chave, e como foram criticadas no passado, para saber de onde viemos e para avaliar até onde fomos. (p. 29)

Com relação ao termo “transculturação” de que faço uso, Hannerz mostra que ele foi utilizado a primeira vez pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (ORTIZ, 1983) para falar da conformação da nação cubana a partir da colonização, pensando os contatos e as trocas culturais não a partir do ponto de vista da perda – que estava subentendida no termo aculturação – mas do ponto de vista da simbiose, ou seja, da reorganização entre elementos de origens distintas que fazia emergir novos fenômenos. Ele coloca ainda que, posteriormente, a autora Mary Louise Pratt acrescentou ao termo cunhado por Ortiz a idéia de que as transculturações diziam respeito a processos de incorporação de traços de culturas subalternas por culturas dominantes (p. 27). Mas, de um modo geral, Hannerz (p. 26) como foi dito acima, ele emparelha este a outros termos que na sua concepção falam de “misturas”.

Além de Hannerz, que faz essa arqueologia do vocabulário, há ainda todo um debate cruzado acerca de outros termos em que a reflexão também se dá em torno dos fluxos culturais e seus resultados, como por exemplo, a discussão sobre hibridismos, travado por Nestor Canclini (CANCLINI, 2003), ou mesmo do antropólogo norte-americano Marshall Sahlins, que, em um texto intitulado “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: Por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (SAHLINS, 1997), usa a combinação

sociedade transcultural como sinônimo de sociedade translocal. Tais expressões são trazidas por Sahlins a partir da discussão de Epeli Hau'ofa sobre a comunidade tonganesa, cuja população transpõe distâncias oceânicas, estabelece-se nos mais diversos territórios e contextos, mas permanece conectada à sua terra natal por meio de um “sistema tonganês específico de relações sociais e culturais” (p. 108), ou seja, um sentido do termo que se distancia absolutamente do que está em discussão aqui.

A opção neste trabalho por falar em transculturação foi a forma que eu encontrei para me referir ao caso específico estudado, colocando em destaque o movimento em que um grupo recorre a várias formas significativas, pertencentes a um outro contexto, deixando em aberto a possibilidade de falar de mistura, emergência, criouliização, ou qualquer expressão que designe com mais precisão, ao final do estudo, o processo que se dá por meio desse movimento – se essa especificação trouxe alguma contribuição, é claro.

Se é possível ainda acrescentar à noção de cultura apresentada acima uma reflexão de Appadurai sobre o mesmo tema, talvez complementemente meu pensamento. Comentando sobre não valer a pena encarar cultura como “substância” ele afirma:

[...] é melhor encará-la como uma dimensão dos fenômenos, uma dimensão que revela da diferença situada e concretizada. Salientar este dimensionamento da cultura em vez da sua substancialidade permite-nos pensar a cultura não tanto como propriedade de indivíduos e grupos, mas como instrumento heurístico ao nosso alcance para falarmos de diferença.

Contudo, há muitos tipos de diferença no mundo e apenas algumas delas são culturais. E aqui introduzo uma segunda componente da minha proposta sobre a forma adjectiva de *cultura*. Sugiro que consideremos culturais apenas as diferenças que exprimem, ou servem de fundamento, à mobilização de identidades de grupos (APPADURAI, 2004, p. 26).

Assim, é possível dizer que, os grupos ligados à Associação *Escambiar*, encabeçados pelos *Fabulous Trobadors* estão produzindo para si uma localidade, estamos tratando de uma diferenciação, e portanto de uma reivindicação de uma identidade. E, ao deslocarem-se de seu contexto cultural imediato para trazer para si elementos que contribuam nessa produção de uma identidade local, e indo buscá-los em um outro contexto cultural que, nas interações que trava com seu contexto cultural imediato mais amplo (nesse caso seu próprio contexto nacional) também se diferencia e se define identitariamente (ainda que num equilíbrio distante), trata-se, se não de um processo “transnacional” (conforme foi explicado acima), de um processo transcultural.

A identidade cultural é atualmente compreendida por autores como Stuart Hall (HALL, 2006) e Nestor García Canclini (CANCLINI, 1999) como algo passível de transformações (talvez reflexos da idéia de cultura como processos dinâmicos) e, por várias



vezes, composta por acomodamentos entre elementos distintos e até conflitantes entre si em determinados casos. Segundo Canclini a identidade é hoje “poliglota, multi-étnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas” (p. 166). Fazendo referência à discussão de Stuart Hall, a dinamicidade e a fluidez também levam a repensar “identidade”, que deixa de ser singular e essencialista – inerente ao sujeito (neste caso o grupo social) como algo único, imutável – e passa a ser flexibilizada. Ou seja, passível de ser reelaborada de acordo com a situação em que surgir a necessidade de se demarcarem limites entre si mesmo e os demais, ou como seria melhor dizer conectando este raciocínio à discussão de Appadurai, na produção de diferenças.

Para o estudo da música no seu contexto social, os antropólogos José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segato (CARVALHO; SEGATO, 1994) propõem que, ao invés de se enfocar a relação da música com identidades sociais razoavelmente definidas – como a maioria das pesquisas disciplinares da Etnomusicologia e Musicologia fizeram nas últimas décadas do século XX –, se desloque o eixo da observação para as fronteiras, para os lugares de passagem e de ambigüidade estilística, “para dali olhar a produção musical e suas repercussões” (p. 2). Dessa forma, se poderia desencobrir movimentos semióticos que são ocultados pelos conceitos de identidade, núcleo, centro ou sistema que mascaram, nas teorias, os processos de criação e recepção dos estilos musicais.

Esses lugares de passagem, vale frisar, de modo algum estão restritos a limites geográficos, territoriais. Talvez no sentido em que Carvalho e Segato usam a expressão, não esteja nem se referindo “lugares” físicos. Como compreendo, e é assim que tenho tratado esta expressão, o “lugar de passagem” é o canal que permite o *fluxo* das formas significativas e de seus significados. É o “*trans*” pelos quais as “*culturas*” se conectam e dialogam nos processos criativos e produtivos da música e dos discursos sobre ela.

É neles, nos “lugares de passagem” que acontecem, por exemplo, com os repertórios, gêneros e hábitos musicais, processos transculturais como o que tenho tratado neste trabalho. Segundo estes mesmos autores (p. 8), embora hoje em dia se atribua a enormidade de hibridações entre gêneros musicais ao poder de difusão e massificação dos meios de comunicação, “processos transculturais, trans-étnicos e transnacionais sempre estiveram presentes na produção musical em escalas variáveis”. A diferença, na atualidade, alertam Carvalho e Segato, é que estes processos têm se dado de forma mais transparente. Ou seja, não são mais tão obscurecidos, nem pelos idiomas nativos sobre a música, nem pelos modelos analíticos que, em ambos os casos, “privilegiam estrategicamente a estabilidade e a unidade dos estilos enquanto expressões locais” (p. 9).

Assim, para finalizar este capítulo e abrir a discussão para o próximo, em concordância com o pensamento de Carvalho e Segato que afirmam que, em termos de produção musical, os processos de transculturação possuem uma certa autonomia em relação aos territórios de cultura, mas que, em termos de recepção, a interpretação simbólica da música só pode ser compreendida a partir dos sistemas locais de significação do grupo social que dela faz uso (p. 7), o antropólogo Ulf Hannerz, no artigo citado acima, comenta que uma tendência dos estudos que investigam objetos desta natureza é se deixar conduzir por um raciocínio difusionista, preocupado com as trajetórias dos fluxos (HANNERZ, 1997, p. 8). Porém mais adiante, usando como exemplo o conto de Ralph Linton, do cidadão “cem por cento americano”, em que ao narrar um dia comum desse personagem chega-se à conclusão de que todos os objetos de que ele faz uso não têm origem americana, Hannerz afirma:

Não faz a menor diferença que o espaguete tenha vindo da China para a Itália, ou que os pijamas do homem “cem por cento americano” de Linton tenham se originado da Índia. O que importa, nesse argumento, são as interpretações locais, os esquemas locais de significação (HANNERZ, 1997, p. 8).

Dessa forma, para entender a presença da música nordestina na França, e mais especificamente do coco de embolada na música dos Fabulous Trobadors – tomando-os aqui como figuras centrais numa rede articulada, e sendo seus primeiros agentes – é preciso me voltar para o significado dessa transculturação do ponto de vista dos agentes que a promovem. Ou seja, devo buscar entender que “usos”, “funções” e “sentidos” são atribuídos à embolada e aos outros gêneros que vieram depois sendo postos em prática por esses atores que os incorporaram ao seu fazer musical, e observar, como sugerem Carvalho e Segato, os discursos metafóricos e racionalizadores que passam a dar o valor simbólico que essas músicas assumem em seu novo contexto, tarefa do próximo capítulo.

## CAPÍTULO 3

### “NORDESTE”, UMA “COISA DO FOLCLORE TULUSANO”

- DAS LEITURAS SOBRE OS DISCURSOS RACIONALIZADORES, DA TRADIÇÃO E REFLEXOS DA TRANSCULTURAÇÃO

Referi-me, no final do capítulo anterior, a uma discussão empreendida pelos antropólogos José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segato sobre as relações entre música e identidades sociais. Esse debate foi extraído de um texto curto intitulado “Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais”, integrante da Série Antropologia, publicado em Brasília em 1994 e, conforme nota explicativa, feito a partir de uma comunicação dos autores durante o Colóquio Internacional sobre Música, Conhecimento e Poder, patrocinado pelo Conselho Internacional para a Música Tradicional e a Universidade de Santa Catarina em Florianópolis no ano de 1990.

Neste mesmo texto, Carvalho e Segato explicam, pelo recurso de um quadro esquemático, que existem dois graus/níveis de construção de discurso a partir dos quais é possível tratar a música como objeto de estudo. Os discursos das construções de primeiro grau, o que eles chamam de *musicopoiese* (grifo meu), são os processos de produção musical, ou seja, “o discurso propriamente musical: o ato de ‘fazer música’”; “participar da semiose musical: performance criativa, recepção ativa” (p. 5). As construções de segundo grau, a teoria, como eles colocam, são os “idiomas sobre a música”, que podem ser divididos em duas categorias: “a) nativos – que por sua vez se subdividem em “1) metafóricos” e “2) racionalizadores” – e “b) analíticos” ou “etnomusicológicos” (idem).

É na “dimensão musicopoética”, que eles definem com mais precisão adiante como “a produção semiótica da música” (idem), em que:

[...] estão presentes processos de síntese altamente sincréticos e onde abundam evocações, citações, paródias, imitações, onomatopéias e todo tipo de recursos compositivos, permitindo que elementos de várias origens sejam recombinaados permanentemente num processo constante de hibridações, o qual pelo menos do ponto de vista das técnicas composicionais, é irrestritamente inclusivo. (idem).

No que diz respeito aos “idiomas sobre a música”, com relação aos “idiomas nativos metafóricos”, os autores se restringem a afirmar, sem mais explicações, que estes são “os de tipo tradicional, que existem também há séculos na música erudita ocidental” (pg. 6), mas com relação aos “racionalizadores”, Carvalho e Segato colocam que estes “são aqueles capazes de criar conceitos específicos sobre música, análogos, pelo seu grau de estilização,

aos discursos analíticos” (idem). Sobre este ponto eles ainda se detêm um pouco mais, o que vale a pena transcrever pela profunda relação com o que venho tratando empiricamente:

Esses discursos racionalizadores têm crescido constantemente, concomitante à massificação dos processos de participação musical. Por exemplo, a maioria dos discos tem uma contra-capas; além disso, a própria arte gráfica da capa propõem um comentário ou leitura visual da música gravada no disco, escrito num modo afirmativo. Jornais, revistas, rádios, TV, todos informam, suplementam e dão as chaves para que o auditor faça sentido do que vai ouvir. Parafraseando Habermas, podemos sugerir que há uma racionalização interessada nesse idioma nativo, que se realiza no direcionamento da atribuição de sentido pelo ouvinte. Esse idioma disfarça mais o seu lado estereotipado que os idiomas metafóricos. (idem)

Sobre os idiomas analíticos, Carvalho e Segato mostram que eles “são aqueles que, ao mesmo tempo que produzem idiomas sobre a música, voltam-se incansavelmente para os seus próprios fundamentos epistemológicos” (idem), o que tenho tentando realizar.

Considerando que é neste ponto do esquema de Carvalho e Segato em que eu me situo e venho desenvolvendo este trabalho, numa “construção de discurso analítica” e, portanto, de segundo grau, é também sobre construções de segundo grau que concentrarei meus comentários. Tratarei mais especificamente sobre os idiomas nativos racionalizadores, com os quais tive mais contato desde o início da pesquisa, no momento em que ainda não havia conseguido estabelecer diálogos diretos com meus interlocutores, e me munia, para refletir sobre esse objeto, de elementos que fixam esses idiomas a que Carvalho e Segato se referiram nos exemplos citados acima, como as capas e encartes dos discos, textos publicados em mídias diversas, artigos de imprensa, etc., e que foram, posteriormente, confrontados, confirmados ou nuanceados a partir da fala dos agentes relacionados a essa pesquisa no contato presencial quando foi possível estar *in loco*, conversando com eles e entrevistando-os, observando seu cotidiano e suas performances.

Para iniciar esta pequena análise, optei por utilizar como ponto de partida um texto breve intitulado “*Nordeste au Sud-Ouest*” (Nordeste ao Sudoeste). As idéias centrais deste texto aparecem com maior ou menor intensidade nas falas de vários das pessoas da Associação *Escambiar* com quem conversei, sobretudo aqueles mais próximos a Claude Sicre ou responsáveis por atividades administrativas da *Escambiar* e do *C.C.A.B.*, de modo que eu posso afirmar que a opinião que este texto apresenta sintetiza, como o próprio texto diz, “*les raisons de cet intérêt*” (as razões deste interesse) pelo “Nordeste”, e dá indicativos, neste estudo, que “música brasileira” ou que “Nordeste” são estes dos quais esses artistas se aproximam com graus variados de interesse de acordo com as experiências individuais, mas de forma expressiva enquanto grupo.

Há que se considerar ainda que este é um texto recorrente no acervo de que disponho, ou seja, ele encontra-se reproduzido integral ou parcialmente em diversos dos materiais que citei acima (e ainda vários outros aos quais não fiz referência) entre eles o site da Associação *Escambiar* e o projeto apresentado pela *Escambiar* para sua participação nas comemorações do Ano da França no Brasil<sup>130</sup>, dois documentos que eu considero bastante representativos no *corpus* formado por este acervo. O primeiro, o site, por ser, digamos, uma vitrine à qual de qualquer parte do mundo se pode ter acesso por meio da internet, e o segundo por ser endereçado a agências que conectam os dois Estados-nação no âmbito das políticas institucionais internacionais.

Além de compor estes dois documentos citados, e vários outros, este texto também funciona, pelo que percebi, como uma espécie de *release*, (textos liberados para a imprensa), podendo-se não raras vezes encontrar trechos seus citados literalmente ou parafraseados em inúmeros artigos, reportagens e mesmo entrevistas publicadas por jornais e revistas franceses e brasileiros aos quais tive acesso. Em outras palavras, ele exemplifica exatamente o que Carvalho e Segato falaram sobre a “racionalização interessada do idioma nativo” (p. 6).

### ***“Nordeste au Sud-Ouest”***

O documento mais antigo de que disponho que contém este texto data de 2002, e é um relatório anual de atividades<sup>131</sup> apresentado pela Associação *Escambiar* às instituições que a subsidiam, e que se refere, entre outros tópicos, à primeira ida de Heleno dos 8 Baixos e sua banda para Toulouse. Por indícios no próprio texto, no qual em nenhuma das publicações possui registro explícito da data da sua composição, é possível crer que ele tenha sido escrito em 2000, por apontar o ano de 1983 como o começo dos contatos de Sicre com o Brasil via as diversas associações das quais ele fez parte e que possibilitaram a criação de conexões com o Brasil, a saber (segundo o texto): o *Consevoir Occitan*, (entre 1983-1984); a *Escambiar* em

---

<sup>130</sup> Programação de eventos promovidos em parceria pelo Governo Federal do Brasil e o Governo da República Francesa. Em 2005 aconteceu o Ano do Brasil na França, em 2009, o Ano da França no Brasil.

<sup>131</sup> *Escambiar. Rapport d'activités 2002*. O documento não possui numeração de páginas. As citações aspeadas em francês (quando pela analogia com o português não houver necessidade de tradução), e as traduções em português que se seguem nessa sessão, caso não haja indicação de que sejam de outras fontes, são todas extraídas do texto “*Nordeste au Sud-Ouest*”, que possui apenas uma lauda, não sendo possível referenciar o número da página à qual pertence o trecho transcrito. Este mesmo texto segue na íntegra em anexo, e também pode ser encontrado no endereço: <http://www.escambiar.com/nordeste-au-sud-ouest.htm> (último acesso: agosto de 2010). Outros trechos deste relatório serão citados mais adiante sob forma de paráfrases. Do mesmo modo, não será possível referenciar o número da página.

sua primeira fase (1983-1987); o *C.O.C.U.* (1983-1989); o setor de música do *I.E.O* (1984-1997); e por último, a *Escambiar* em sua nova fase, que o texto marca de 1997 até 2000, apenas, e ao final, nos últimos parágrafos, afirma terem se passado 17 anos desde então.

Trata-se de um texto curto (uma lauda) expositivo-argumentativo que menciona os estreitos laços com o Brasil, mostrando em tópicos os motivos do interesse da associação pela “*musique folklorique brésilienne*”, e os caminhos que esta música, por suas características, aí enumeradas e descritas, possibilitariam “*réinventer un folklore occitan et français*”. Para a palavra “*folklore*”, o texto traz uma nota de rodapé que indica: “para o conceito de folclore oposto ao sentido habitual, ver C.Sicre, “*Temps modernes*” Printemps, 2000 e “Trad Mag” Julho-Agosto de 1999”<sup>132</sup>, conceito esse já apresentado nos capítulos anteriores segundo a primeira referência.

O primeiro ponto que o texto coloca como motivo de interesse, parafraseando-o, são as numerosas similaridades que o português apresenta com relação ao occitano, e por conseqüência, a canção e a maneira de cantar brasileiras seriam também semelhantes à canção e à maneira de cantar occitanas<sup>133</sup>. Para comentar este tópico em profundidade, talvez, fosse necessária uma análise dos discursos de primeiro grau tendo em vista uma precisão maior em relação a *que* “gêneros da canção brasileira” se aproximam de *que* “gêneros da canção occitana” e suas respectivas maneiras de cantar, além, é claro de um melhor entendimento do que significa a “maneira de cantar”, se é em relação à colocação da métrica, à impostação vocal, à performance etc..

De toda forma, com relação à racionalização que esta afirmativa faz acerca das músicas que ela coteja (sejam os gêneros aos quais ela diz respeito quais forem), funciona, a meu ver, como uma forma de dar um ponto de partida comum a essas músicas: o parentesco entre as línguas, ambas de origem latina/romana, para as quais além das semelhanças “naturais”, ou seja, advindas da origem comum, são ressaltadas, na fala de Sicre, por exemplo na reportagem de 20 de dezembro de 1993 da Folha de São Paulo<sup>134</sup>, as semelhanças na grafia, como as junções do “nh” e do “lh” que acontecem nas duas línguas, e nas reportagens

---

<sup>132</sup> “pour le concept de folklore opposé au sens habituel, voir C. Sicre, « Temps modernes » Printemps 2000 et « Trad Mag ». Juillet-Aout 1999.”

<sup>133</sup> “La langue portugaise offre de nombreuses similarités avec la langue occitane. De ce fait la chanson brésilienne et la manière de chanter offrent des similarités avec la chanson et sa manière.”

<sup>134</sup> “Les Fabulous Trobadors: A França matou seu folclore, diz Sicre: Jorge Amado prefaciou livro do “trovador”, que veio ao Brasil para levar uma escola de samba à Europa”. Folha de São Paulo – Ilustrada. Segunda-Feira, 20 de dezembro de 1993.

de 27 de agosto de 1985 do Correio da Bahia<sup>135</sup> e de 28 de agosto de 1985 da Tribuna da Bahia<sup>136</sup> que reproduzem as afirmativas de Sicre sobre as “semelhanças em termos de grafia e vocabulário”,<sup>137</sup> referindo se também às inúmeras cognatas existentes entre o português e o occitano.

O segundo motivo de interesse colocado pelo texto afirma que “os trovadores occitanos medievais, por intermédio de sua influência em Portugal e na Galícia, deixaram numerosos ecos na lírica e na música brasileira dos trovadores sobretudo nordestinos”<sup>138</sup>. Este é talvez um dos pontos mais tocados nos discursos nativos racionalizadores a respeito da música realizada pelos grupos da *Escambiar*, e sem dúvida, um dos aspectos mais reforçados e debatidos por interlocutores brasileiros envolvidos nos contatos com os músicos tulusanos. Isto porque, ao mesmo tempo em que levanta polêmicas e divergências num campo mais amplo de atores, ou seja entre outros grupos ligados ao movimento occitanista e por também se aproximar de formas diversas dessas musicalidades ditas nordestinas e de músicos “nordestinos” em trânsito com estes primeiros, atíça um imaginário de vínculos num passado distante entre “Nordeste” e “Occitania”.

Para Sicre, esta influência é fundadora em seu discurso, e, pareceu-me, quando abordamos o assunto na primeira entrevista, um traço irredutível de seu raciocínio e, segundo sua fala, assegurado por uma vasta bibliografia<sup>139</sup>. Este assunto está diretamente associado ao tópico subsequente – que por sua vez se desdobra nos próximos pontos – que trata de outra qualidade atribuída à “música brasileira”, segundo o texto: “um exemplo de sincretismo excepcional” – e abre parêntese para explicitar entre que “traços” se dá o sincretismo: europeu, ameríndio e africano – “que se duplica num conservantismo vivo próprio a revelar aos europeus pedaços inteiros de sua história musical”<sup>140</sup>.

Seguindo o mesmo raciocínio e mais uma vez aproximando formas musicais do “Nordeste” com formas de seu contexto é colocado que:

---

<sup>135</sup> “Franceses buscam maior intercâmbio com a Bahia”. Correio da Bahia. Terça-Feira, 27 de agosto de 1985.

<sup>136</sup> “Carnavalesco francês está fazendo pesquisas na Bahia”. Tribuna da Bahia. Quarta-Feira, 28 de agosto de 1985.

<sup>137</sup> Idem.

<sup>138</sup> “*Les troubadours occitans médiévaux ont par l’intermédiaire de leur influence au Portugal et en Galice de nombreux échos dans la lyrique et la musique brésilienne des trovadores [sic] surtout nordestins*”.

<sup>139</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 2 de 5, 00:48:32.

<sup>140</sup> “*La musique brésilienne offre un exemple de syncrétisme (européen, amérindien, africain) exceptionnel qui se double d’un conservatisme vivant propre à révéler aux Européens des pans entiers de leur histoire musical.*”

A música do baile de nordestino (forró) é muito próxima (melodicamente e lyricamente) do nosso repertório do baile *musette*<sup>141</sup>, mas muito trabalhada pelas relações africanas e ameríndias; ela tem qualidades (rítmicas, coreográficas etc.) próprias a revitalizarem baile tradicional, o baile *musette*, e o baile de variedades do nosso país<sup>142</sup>.

A partir daqui, já é possível, somando a outras peças de um quebra cabeça que foram sendo espalhadas ao longo deste trabalho, ter uma idéia um pouco mais precisa de que “música brasileira”, “música nordestina” e de que “nordeste” são estes de que se está falando.

O termo “música brasileira” abre esse discurso, a meu ver, como uma grande categoria para situar um possível interlocutor dentro de um universo no qual determinadas imagens positivas são acionadas. Estas imagens, ainda que não conduzam esse potencial interlocutor diretamente ao ponto exato onde se dará a argumentação, o encaminham de pronto por uma via de convencimento, trilhada pelas referências em geral difundidas internacionalmente a respeito da música produzida no Brasil ou por brasileiros.

Num estudo sobre as representações da “Música Brasileira” (MB) na imprensa americana, a antropóloga Maria Elizabeth Lucas intitula um artigo em que reproduz uma parte de seu trabalho como “*Wonderland Musical: Notas sobre as Representações da Música Brasileira na Mídia Americana*”. Neste artigo, ela usa o conceito de *mediascapes* (paisagens midiáticas) extraído de uma obra de Appadurai, antropólogo referido no capítulo anterior e apresenta definição, que sintetiza a do autor de quem ela toma o conceito emprestado:

As *mediascapes* referem-se tanto a disseminação em escala mundial das possibilidades de produzir informações por meios eletrônicos, quanto representações sociais criadas por estes meios, promovendo um imenso e complexo repertório de imagens, narrativas e paisagens étnicas reelaboradas heteroclitamente por audiências mundo afora. (LUCAS, 1996, p.1)

Embora as fontes empíricas do trabalho desta autora sejam materiais da mídia norte-americana, ou seja, originárias de um outro lugar (no sentido geográfico/territorial mesmo e cultural), diferente do que venho tratando, a abordagem que ela faz destes textos que, segundo ela, “se desdobram em verdadeiros conglomerados metafóricos para novas narrativas pelas quais os agentes sociais mediam sua relação com a diferença e recriam seus próprios *settings* culturais” (p.2), oferece ganchos para um diálogo com o que está sendo observado. A

---

<sup>141</sup> “*Bal Musette*” Baile *Musette*, segundo o dicionário Robert de Língua Francesa, “baile popular em que se dança, geralmente ao som do acordeom, a java, a valsa, o fox-trote, em um estilo particular (chamado *musette*) (tradução livre minha). Le Robert: Dictionnaire de la langue française: micro. Dictionnaires Le Robert, Paris: 1998, p. 867.

<sup>142</sup> “*La musique du bal nordestin (forró) est très proche (mélodieusement et lyriquement) de notre répertoire du bal musette, mais très travaillée par les apports africains e amérindiens: elle a des qualités (rythmiques et chorégraphiques, etc.) propres a revivifier à la fois le bal traditionnel, le bal musette et le bal variété de notre pays.*”



perspectiva de Lucas lida com as relações possíveis de serem traçadas entre estas narrativas e outros aspectos como as noções de musicalidade, etnicidade, identidade nacional e globalização (idem), enfim, vários dos temas com os quais podemos fazer aproximações e estabelecer paralelos com o objeto ora discutido.

Lucas fala em seu artigo que a biografia da MB nos Estados Unidos pode ser contada ao lembrar as *waves* (ondas) que causaram determinados gêneros e intérpretes no “mercado do *showbiz*”, que podem ser resumidas em três momentos: 1) Carmem Miranda em Hollywood nos anos 1940; 2) O jazz somado à Bossa Nova em Nova Iorque a partir de 1960; e 3) O fenômeno da segmentação étnica no mercado pop, concomitante ao momento em que o artigo foi produzido (idem). Ela afirma também que a outras razões atreladas à globalização da cultura favoreceram a intensificação desta onda mais recente, entre elas, o debate sobre o multiculturalismo e a tolerância étnica na sociedade americana e outros fatores, incluindo o aumento no fluxo de imigrantes brasileiros.

Na sua leitura, ela afirma que a MB é caracterizada positivamente de forma unânime quanto às suas qualidades estéticas “seja na linguagem jornalística mais intelectualizada, quanto naquela de *happy hour* ou de *travel guide*” (p.3), e coloca que

A MB, reconhecida em sua variedade e diversidade, constrói-se no singular pela reiteração do samba como matriz geradora, alma mater da MB que prolonga-se nas contracorrentes da Bossa Nova e nas suas permutações com outros gêneros (p.5)

As pessoas ligadas à *Escambiar* com quem conversei, em geral, também se referiram de forma positiva ao Brasil e à música brasileira, no que é possível destacar três afirmações correntes, por vezes encadeadas em relações de causa e consequência: 1) a música, no Brasil é aprendida na experiência cotidiana, e não necessariamente em escolas (conservatórios); 2) os brasileiros são músicos habilidosos (por viverem imersos na experiência musical); e 3) os brasileiros gostam da música brasileira e a valorizam (ouvem mais música brasileira que estrangeira).

O primeiro ponto, talvez o mais recorrente, possivelmente já em decorrência das argumentações que permeiam a entrada dessa música “brasileira”, “nordestina” no contexto tulusano, aparece nas falas como um comparativo entre as possibilidades de participação na experiência musical nos dois países. Na comparação estabelecida pelos franceses, no Brasil existe mais abertura para viver a música informalmente, entre amigos e familiares, ou seja, sem a necessidade de uma formação “acadêmica” e da opção da música como carreira profissional.

A fala de Françoise Chapuis, da dupla Femmouzes T, que começou pouco tempo depois dos Fabulous Trobadors sob orientação de Sicre, é um bom exemplo disto. Na sua opinião, o Brasil é mais democrático para quem quer aprender a música, enquanto que na França, havia menos possibilidades de aprender música fora dos conservatórios por não ser comum a transmissão oral de músicas. Ela, que havia iniciado curso de medicina, conta que aos 20 anos procurou um conservatório de música e não foi admitida diante da justificativa de que sua idade já era avançada para poder estudar, e que esta era uma prática comum nas escolas de música na França<sup>143</sup>.

No mesmo sentido, mas a partir de um evento oposto vivenciado no Brasil, David Brunel relata a experiência que teve com a família Calixto, do Coco Raízes em Arcoverde, Pernambuco, quando um garoto de 8 anos lhe ensinou a tocar pandeiro durante os dias que passou na cidade. Brunel destaca esse momento como uma coisa possível no Brasil: a vivência em família da música nos diversos momentos do dia a dia, de maneira informal e lúdica que permitia a transmissão de um repertório vivo e a participação aberta. Para ele, esta era uma possibilidade que se somava a outras formas de práticas musicais como as de grupos profissionais que ensaiavam em lugares específicos para o espetáculo, como também existia na França, e se diferenciava do aprendizado regrado dos conservatórios ou das discussões etnológicas e etnomusicológicas em que as músicas “populares” eram abordadas em seu país<sup>144</sup>.

Voltando aos comentários sobre o texto, a “música brasileira” de que trata o documento da *Escambiar* em questão não estando diretamente ligada ao samba como no estudo de Lucas, tomo a “positividade” atribuída de modo geral à MB apontada por ela e pelas falas de meus interlocutores e deixo um pouco esta autora à parte para pensar as especificidades dessa “música brasileira” no campo a que essa música é restringida no texto: “a música nordestina”. Mais adiante, entretanto, um retorno aos comentários de Lucas sobre as representações da MB na mídia norte-americana serão oportunos para um cruzamento com os predicados atribuídos mesmo a essa “música nordestina”.

Essa “música nordestina” que, no fim das contas, englobará nas práticas de construção do discurso musical de primeiro grau a ciranda (p. e. *Ieu foeri*<sup>145</sup>), o coco de roda (p. e.

---

<sup>143</sup> Entrevista 1 com Françoise Chapuis, 00:29:30.

<sup>144</sup> Entrevista 1 com David Brunel, 00:07:00.

<sup>145</sup> Bombes 2 Bal, Bal Indigène. Tôt ou Tard, França, 2007.

*Doman*<sup>146</sup>), o samba de coco (p. e. *Je l'ai dit*<sup>147</sup>), cantigas de roda infantis (p. e. *Cançon de la Prima*<sup>148</sup>), enfim, toda uma sorte de formas e gêneros, parte no discurso, inicialmente, de dois baluartes de construções identitárias de “nordestinidade”: o “repente” e o “forró”. Tanto um quanto o outro (assim como mesmo os gêneros citados acima) se desmembram em inúmeras variações em termos de formas musicais (até aonde as classificações engessadoras já não são mais nem possíveis ou úteis), e contribuem enquanto ícones para constituir – por meio de correntes de pensamento que ora convergem, ora divergem – imagens de um “Nordeste” nem sempre uniforme, mas de força simbólica notória, disseminado e reproduzido em discursos de diversos campos sociais e vivenciado política e afetivamente por inúmeros sujeitos que sentem conectados por estas imagens.

O “Nordeste” do “repente” que aparece no texto como o dos “violeiros”, “trovadores nordestinos”, aproxima-se do que é descrito por Leonardo Carneiro Ventura em sua dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História sob orientação do Professor Durval Muniz de Albuquerque Junior, intitulada “Música dos espaços: *paisagem sonora* do Nordeste no movimento Armorial”. Essa dissertação segue a linha de raciocínio do trabalho de seu orientador “A invenção do Nordeste e outras artes” (ALBUQUERQUE JR., 1996) em que são discutidas as formas pelas quais intelectuais e artistas de diversas áreas como o cinema, a pintura, a fotografia, o teatro, a literatura e a música, mesmo de modo disperso, integraram um movimento regionalista (expresso em diversas correntes) que contribuiu para a difusão das imagens as quais contribuíram para dar conformidade, até mesmo do ponto de vista geopolítico, ao que ficou sendo reconhecido como a região Nordeste.

O trabalho de Ventura, que, assim como este, também tem a música como matéria, concentra-se especialmente no esforço do movimento Armorial – que atuou em várias frentes artísticas, das artes plásticas à literatura, liderado pelo pernambucano Ariano Suassuna –, em “autenticar uma identidade sonora do Nordeste” segundo Ventura, privilegiando, em suas composições, determinados sistemas de modos, formas e timbres, de maneira a “criar um ou mais modos ditos “nordestinizados” que ao serem ouvidos remetem imediatamente à idéia de Nordeste, com toda gama imagético-discursiva já existente sobre ele” (VENTURA, 2007, p. 120).

---

<sup>146</sup> Fabulous Trobadors, Duels de Tchatche et autres trucs du folklore toulousain. Tôt ou Tard, França, 2003.

<sup>147</sup> Bombes 2 Bal, Danse avec ta grand mère. Tôt ou Tard, França, 2004.

<sup>148</sup> Fabulous Trobadors, On The Linha Imaginèt. Mercury, França, 1998.

Conforme coloca Ventura:

[...] o Armorial pretendeu utilizar a oralidade e o caráter improvisatório da música dos cantadores como elemento ao mesmo tempo representante e disseminador de uma dita “essência musical do Nordeste”. Nesse caso, o papel do cantador sertanejo, como coadjuvante nessa instituição desse espaço idealizado que é o Nordeste, é de grande importância, pois é através dele que a música ganha movimento, ou seja, através das errâncias dos cantadores do sertão, que a música, ela própria, torna-se elemento errante e unificador. (p. 110).

A partir dessa colocação é possível observar, considerando a importância que o movimento Armorial teve na “invenção do Nordeste” (para usar a expressão de Albuquerque Jr.), como de fato os cantores improvisadores, os “repentistas”, ou como aparece no texto da *Escambiar* os “trovadores nordestinos” possuem, enquanto imagem, uma força simbólica dentro tanto do que se convencionou chamar “Nordeste”, como de “música nordestina”.

Além do que foi colocado acima, outra afirmação de Ventura pode ajudar na reflexão sobre a apropriação da imagem do trovador e da idéia dos ecos da Idade Média na “música nordestina”:

Para o Armorial, portanto, o espírito nômade dos cantadores está muito mais associado àquele dos trovadores da Idade Média, produtores de uma música considerada profana, mas, em grande medida, em relação musicológica direta com o canto gregoriano, cuja produção musical foi transmitida ao Brasil pela herança ibérica (Ventura, 2007, p. 110).

Embora seja passível de questionamentos como qualquer construção histórica, posto que os cantos improvisados ou as disputas poéticas existem nas mais diferentes sociedades originados das mais diversas maneiras, a associação feita entre as formas presentes no Nordeste brasileiro e os trovadores europeus medievais, é de fato, como coloca Sicre em sua fala, uma idéia recorrente na literatura especializada. No Brasil, ela é argumentada até por autores que não possuíam muitas afinidades em seus pensamentos como os armorialistas e o historiador e folclorista norte riograndense Luís da Câmara Cascudo, que defendia fortemente a possibilidade dessa herança, como podemos observar no raciocínio que desenvolve em seu livro “Vaqueiros e Cantadores” (CASCUDO, 1984). Com base na comparação de modelos poéticos e em registros na literatura interpretados por Cascudo como indícios de uma trajetória das formas poéticas que iriam desde a grécia antiga, passando pela Idade Média até atingir seu objeto no capítulo em que ele discute os “Antecedentes” do canto em desafio, este autor toma como ponto de partida a disputa poética entre pastores na Grécia, chamada pelos romanos “canto amebeu” (CASCUDO, 1984, p. 177). De acordo com o raciocínio deste autor, esse canto reaparece na Idade Média “nas lutas dos *Jongleurs, Trouvères, Troubadours, Minnesingers*, na França, Alemanha e Flandres sob o nome de “tenson” ou de “Jeux-partis”” (p. 178).

Seguindo a trajetória que Cascudo descreve, o vemos afirmar:

O “tenson” (tençon) passou para a península castelhana com seus ímpetos e delicadezas. A poesia dos “troubadours”, os vates do sul da França, os provençais de onipotente influência, estendeu-se para Espanha-Portugal, reencontrando as fontes onde nasceram alguns dos mais altos motivos melódicos e imaginativos de seu próprio estilo (p. 179).

Ele prossegue falando das “impregnações” de “acentos melancólicos e indecisos” sofridos pelos “Jeux-partis” pela “demora dos Sarracenos na Aquitânia e Gália Narbonesa” (idem), da existência do “cantar ao desafio” em Portugal (idem), dos gêneros que “emigraram para” as Américas do Sul e Central (p. 180) e da evolução dos instrumentos usados para acompanhar as cantorias (p. 182). Discorre ainda sobre as suspeitas de que não haja nada nos desafios sertanejos que possam ser atribuídos aos “nossos aborígenes” (idem), ou àqueles que vieram “das terras da África” (idem), e finaliza dizendo:

O que existe no sertão, evidentemente, nos veio pela colonização portuguesa e foi modificado para melhor. Aqui tomou aspectos novos, desdobrou os gêneros poéticos, barbarizou-se, ficando mais áspero, agressivo e viril, mas o fio vinculador é lusitano, peninsular, europeu (p. 183).

Minha intensão ao trazer estes fragmentos, tanto de Ventura quanto de Cascudo, observando a postura que cada um adota para tratar do tema – o primeiro, problematizando e desconstruindo, o segundo, afirmando –, é apenas de exemplificar como a idéia de que determinados gêneros de poesia e música ditas “tradicionais do Nordeste” “possuem ecos dos trovadores medievais europeus” e como tal idéia é disseminada com uma certa veemência, principalmente para tentar entender que papel e que força esta possível conexão ocupa no discurso proferido por Sicre e propagado pela *Escambiar*. Penso que este, assim como outros pontos que ainda quero comentar devam ser, em outra oportunidade, explorados em maior profundidade, procurando ver as repercussões deste discurso nos e pelos discursos dos agentes brasileiros envolvidos nestas trocas. Isto será necessário porque atestar ou contestar este “vínculo histórico” tem alimentado um diálogo que se fortalece para além dos limites das ações da associação em foco neste estudo, no âmbito da produção musical e de reflexões sobre a música (e não somente), principalmente no jogo de construção e reforço de identidades que se dão por esses processos produtivos e reflexivos.

Nesses jogos de elaboração simbólica, assim como temos um Nordeste representado pelos “violeiros”, “repentistas”, da “poesia com marcas da Idade Média”, temos também o Nordeste do forró: termo que, segundo a antropóloga Luciana Chianca, a partir da década de 1970, designa o gênero musical, a dança e o baile (CHIANCA, 2006, p. 87), e que ficou sendo “nacionalmente identificado como um dos símbolos da “cultura nordestina”” (idem), temas que ela aborda em seu livro “A festa do Interior”, parte de sua tese de doutorado em que

apresenta a construção ao longo do tempo do festejo de São João como uma manifestação “tradicional”, “típica”, em que são expressas características do homem “nordestino” migrante das áreas rurais para os centros urbanos.

Fazendo um historiamento de como a festa de São João passa a delinear suas marcas, ao tratar da música, Chianca recupera o momento em que o cantor Luiz Gonzaga, a partir da década de 1950, com o seu sucesso no rádio, “afirma uma musicalidade reconhecida nacionalmente como “nordestina”, representada essencialmente por três ritmos: o baião, o xote e o xaxado” (p. 70). Esses ritmos, executados predominantemente pelo trio sanfona, triângulo e zabumba, prevalecerão no imaginário que consagra o forró como “música do Nordeste” (p.86).

O forró, instrumentado pelo “trio forrozeiro de base” e outros instrumentos como a rabeca e o pandeiro, se caracteriza como o “forró pé de serra”, vertente que, conforme descreve Chianca, é criada por artistas citadinos que “permanecem fiéis à sua “fonte original”” e “procuram recuperar sonoridades consideradas mais autênticas” (p. 138). Ela afirma que: “Fazer uma música “pé de serra” significa resgatar e preservar uma ligação com esse lugar originário, através da fidelidade a um estilo musical “típico””, e acrescenta: “O “pé de serra” constitui uma pesquisa das tradições musicais regionais interioranas, nas quais se inscrevem outros ritmos, tais como a ciranda, o coco e o maracatu” (idem).

Esta é, portanto, uma “linha” de forró para qual seus agentes promotores reivindicarão a qualificação como “autêntica” e “tradicional”, em contraposição a outras variedades de forró que surgirão com o tempo como o forró “elétrico” (p. 139) e o forró “universitário”, segundo a autora, apontados pela imprensa como um novo movimento em que estas qualificações se perdem (p. 140).



**Figura 30 - O Bombes 2 Bal e o “trio forrozeiro de base”: triângulo (Mathilde Brudo), zabumba (Romain Magnès) e acordeom (Martine Lataste) - (foto de divulgação, disponível em [www.bombes2bal.com](http://www.bombes2bal.com)).**

Em Tolulouse, recebendo outras denominações pelos músicos e membros das associações, como “rastapé”<sup>149</sup>, e anunciados nas apresentações como *scottishes*, *polkas*, *mazurcas*, *farandole*, *rondes de transe*, como foram citados por exemplo na fala de Anaïs Chalet, é esse forró “pé de serra”, em seus principais ritmos e instrumentação que se pode ver. E é a esta “música de baile” que, no texto da *Escambiar*, vem novamente uma aproximação com a música local da região “o baile *musette*”, mas com um detalhe que é abordado inicialmente no tópico anterior: o “sincretismo” da “música brasileira” que a diferencia. Segundo o texto, é o aporte africano que determina o enriquecimento rítmico e coreográfico da música de baile e sobre isto, é possível voltar a Lucas para comentar como esta é outra idéia corrente a respeito da MB, a do “sincretismo”, sobretudo no que diz respeito às “contribuições africanas”, apontadas também por outros autores que abordam o tema, como por exemplo o antropólogo Rafael José Menezes de Bastos que em seu artigo ““Oropa, França, Bahia”: as Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África” (MENEZES DE BASTOS, 2008), afirma:

a musicografia brasileira que – e não somente aquela produzida por brasileiros – geralmente consagra uma variante peculiar da fábula das três raças (DaMata, 1981: 58-85). Segundo a fábula, o Brasil é resultado de uma fusão que envolve portugueses, africanos e indígenas (p. 2).

<sup>149</sup> Entrevista 1 com David Brunel, 00:10:45.

Referindo-se exatamente à mesma “fábula”, segundo a qual, no sistema discursivo analisado pela antropóloga, é formada a “tradição musical” do Brasil, Lucas comenta que este aspecto e o “essencialismo do folk” são os fundamentos da “riqueza e singularidade da cultura musical da nação” que ganham credibilidade e são reiterados pelos músicos e demais atores que criam os discursos sobre a música (LUCAS, 1996, p. 5). Com relação a esta “característica híbrida” da “música brasileira”, no estudo de Lucas representada predominantemente pelo samba, como foi colocado acima, uma afirmação possibilita a aproximação com o que é dito no documento em foco sobre o forró e a sua encrementação rítmica via influências africanas: “A rítmica afro-brasileira é invariavelmente apontada como elemento étnico-exótico mais importante da identidade musical brasileira” (p. 3).

Da mesma forma, sobre a elaboração coreográfica, mais uma possível conexão com as representações da MB na imprensa norte-americana. No texto de Lucas, há um destaque para a imagem de corporalidade e sensualidade aflorada atribuídas à MB e associadas à rítmica afro-brasileira (idem), o que é possível cruzar com o que diz José Jorge de Carvalho no seu texto *“La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas”* (CARVALHO, 2003), quando ele coloca que:

*La musica afro entra en el mundo occidental ahora como un fetiche cultural. [...] Se asocia un cierto clima afro a la espontaneidad, la corporalidad, la sensualidad, a una cierta idea de alegría, de cuerpo libre y placentero, y esto es un juego de miradas que van y vienen de Brasil o de Cuba para los países ricos de Europa y los Estados Unidos (p. 3).*

Para Lucas, este é um traço definidor na *mediascape* que ela mapeia: uma diferenciação feita entre o que é produzido no hemisfério Norte, nos países desenvolvidos: atributos da razão, da cultura; e o que é produzido no hemisfério Sul, dos países desenvolvidos: atributos do instinto, da natureza (LUCAS, 1996, p.4). Este modelo de certa forma se reproduz, segundo a autora, em certos estudos musicológicos produzidos no Brasil com relação à “mistura das raças”. Conforme ela observa, nesses estudos, interiormente à mistura, há uma “supremacia” ou, como ressalta uma hierarquia da porção “colonizadora européia” sobre as “contribuições” africanas e indígenas, fato que, sugere a autora, merece ser problematizado e discutido (p. 6).

O texto da *Escambiar* destaca ainda o aspecto do “conservantismo vivo”, atribuído à música brasileira, ponto também explorado por Lucas em seu estudo por ser outra característica dita da MB que ela conseguiu mapear na mídia norte americana. Segundo Lucas:

[...] a tese do “renovar conservando” sempre presente nos debates travados sobre os destinos da MB, incorpora-se ao discurso da mídia como uma questão de



sobrevivência cultural na lógica da circulação das músicas transnacionais: como modernizar a MB sem perder as suas qualidades distintivas, a sua identidade brasileira? pergunta o crítico Seligman. A questão só faz sentido em um contexto em que as representações sobre a MB são conceptualizadas em termos de fidelidade às raízes, ao vernáculo musical (p. 4).

No penúltimo tópico do texto “*Nordeste au Sud-Ouest*”, aparece: “A existência de uma tradição de poetas populares trovadores, escritores ou improvisadores, nos permite reinventar um folclore e uma ciência trovadoresca occitana<sup>150</sup>”. E por último, um tópico que foi parcialmente transcrito mais acima: “Todo o conjunto da música folclórica brasileira, dos seus ritos e dos seus métodos pode nos permitir reinventar um folclore occitano e francês<sup>151</sup>”.

No relatório de atividades de 2002 da *Escambiar* aqui antes referido, em uma conclusão ao que fora relatado por Aurélie Neuville, Anne e Magali Brunel, Sicre retoma os objetivos da associação de recriar um repertório comum a toda a França que permita a participação, o canto e a improvisação e apresenta justificativas para a utilização de modelos estrangeiros. A primeira delas é a “fraqueza” dos modelos locais e a segunda a força dos modelos incorporados, que se encontra entre outros fatores no fato de ser um repertório cotidiano de um grupo humano limitado (em que há a experimentação contínua, as trocas próximas com o mundo do trabalho, da escola e da cultura, filtro de influências externas e unificado por e pela pluralidade) capaz de se constituir como fonte e dar significados a esse repertório<sup>152</sup>.

Tomando o gancho dessa última citação de Lucas sobre a “fidelidade às raízes”, tais tópicos postos como conclusivos conduzem-me a pensar que um raciocínio sutilmente similar é estabelecido no texto da associação *Escambiar* no que diz respeito ao “conservantismo vivo” e à concepção de “folclore” de Sicre. Pois há nestas colocações uma certa compreensão de que existe, na “vivência” desse “folclore”, a permanência e a transmissão de elementos através do tempo, o que possibilitaria criar o que Sicre denomina de “repertório comum”, aquilo que, na sua opinião, é exatamente o que mais falta à França e que precisa ser reinventado, como já foi colocado anteriormente.

---

<sup>150</sup> “*L'existence d'une tradition de poètes populaires troubadours, écrivains ou improvisateurs, est à même de pouvoir nous permettre de réinventer un folklore et une science troubadouresque occitane*”.

<sup>151</sup> “*Par ailleurs, tout l'ensemble de la musique folklorique brésilienne, de ses rites et de ses méthodes peut nous permettre de réinventer un folklore occitan et français*”.

<sup>152</sup> *Escambiar. Rapport d'activités 2002*.

Em entrevista, Sicre explicou que para ele, a palavra “tradição” quer dizer unicamente “transmissão”, e ao qualificar uma música, quando esta palavra não vem acompanhada de adjetivos (ou outros adjetivos quando a forma “tradicional” já está sendo usada), complementos, como por exemplo “música de tradição oral rural nordestina”, ela não explica nada além da idéia de “transmissão”<sup>153</sup>. Por outro lado, a palavra “folclore”, quando adjetiva alguma música, designa a sua vivência por um povo, isto é, que ela é tocada, transmitida, apreendida e retransformada para e pelo povo, grupo ou comunidade<sup>154</sup>. Nesse caso a “tradição” é condição para que o “folclore” exista.

Existem, pois, dois fatores que estão em jogo e que são de fundamental importância para pensar a tradição – e, talvez, a própria concepção de folclore de Sicre – e sua relação com os sentidos de “cultura popular” (apontados por Burke e revisados no capítulo anterior) como sendo aquilo que possibilitaria a transmissão de algo e portanto a sua continuidade e utilidade (e de certa forma, justificaria também a sua necessidade): o sentido mesmo de continuidade – relacionada ao “primitivismo”; e a coletividade, em outras palavras, de ser uma ação do “povo” de aprender e reproduzir – por sua vez, relacionada ao “comunitarismo”. Mas então, para precisar este raciocínio, a tradição poderia ser entendida segundo as reflexões de alguns autores como o próprio Paul Zumthor, já referido anteriormente, que argumenta:

A tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela se assegura (ZUMTHOR, 1993, p. 143).

A tradição, entretanto, sob essa concepção, contempla aspectos que ultrapassam a idéia do “primitivismo” no sentido de ser algo imutável desde tempo imemoriais ainda que fale de arquétipos. Pois, como “série aberta” das “manifestações variáveis”, a tradição pode ser compreendida como movimentos de permanência, mas também de ruptura, a permanência; dando-se, sobretudo, através da memória que permite a reprodutibilidade via performances, e a ruptura, por esquecimentos, seleções, incorporações, enfim, mudanças que garantem a sua conexão com o presente, como bem compreende o autor Gerd Bornheim (BORNHEIM in BORNHEIM, 1997)

A tradição só parece ser impertubavelmente ela mesma na medida em que afasta qualquer possibilidade de ruptura, ela se quer perene e eterna, sem aperceber-se de que a ausência de movimento termina condenando-a à estagnação da morte. A necessidade de ruptura se torna, em consequência, imperiosa, para restituir a dinamicidade ao que parecia ‘sem vida’ (p. 15).

---

<sup>153</sup> Entrevista 2 com Claude Sicre, 00:01:32.

<sup>154</sup> Entrevista 2 com Claude Sicre, 00:03:57.

Sobre este olhar, cabe cruzar a reflexão de Zumthor e Bornheim com apontamentos do crítico e historiador de literatura Alfredo Bosi que equipara “cultura” e “tradição” para discutir “cultura popular” e, mais uma vez, como os demais autores que foram apresentados no capítulo anterior, procura discutir a desconstrução de uma idéia reificada de cultura, ou seja, a cultura como sendo um conjunto de coisas (BOSI in BORNHEIM, 1997, p. 35), que se possui e que pode ser herdada, e que, portanto, gera uma divisão de direitos entre as classes sociais. Em substituição a essa idéia, Bosi propõe considerar uma concepção ergótica da cultura, ou seja, a cultura como ação e trabalho (p. 39), segundo a qual “é o processo e não a aquisição do objeto final que importa” (p. 40).

Bosi passa a levantar as instâncias que caracterizam a cultura como ação e trabalho, tratando do fato de que a “cultura popular” se faz na existência dos grupos (p. 44), e que ela existe porque por possuir significância para as pessoas que a produzem e reproduzem (p. 47), pode trazer, em si, contradições (p. 49), sendo, portanto não-uniforme, heterogênea (p. 51) e uma das vias pelas quais ela se faz é pela memória (p. 54), sobre o que ele afirma:

A memória é o centro vivo da tradição, é o pressuposto de cultura no sentido de trabalho produzido, acumulado e refeito através da História. Para Platão, a memória é ativa. Aprender é lembrar, lembrar é aprender (p. 53).

Se a memória age assim, garantindo o caráter permanente da tradição, ela também é o canal que conecta atores em torno de formas significativas e seus significados. Conforme afirma Zumthor:

A memória do grupo [...] tende a assegurar a coerência de um sujeito na apropriação de sua duração: ela gera a perspectiva em que se ordena uma existência e, nesta medida, permite que se mantenha viva. [...] É evidente que cria a história, ata o liame social e, por conseguinte, confere sua continuidade aos comportamentos que constituem uma cultura (ZUMTHOR, 1997, p. 14).

Mas, numa passagem que vai ao encontro do que Burke coloca sobre a participação do indivíduo na criação da cultura popular, comentário que ele faz sobre a supremacia da coletividade subjacente ao caráter de *comunitarismo* a esta atribuído, Zumthor lembra que: “A memória [...] é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la, enriquecê-la (ZUMTHOR, 1993, p. 139)”.

\*\*\*

No momento da primeira entrevista, Sicre afirmou que seu interesse pelo “Nordeste” era antes de tudo um interesse pela “força das formas” que ele oferece, e não exatamente pelo “Nordeste” em si: estes modelos poderiam vir amanhã da China, se tivessem força e lhe

servissem, ele os adotaria, explica<sup>155</sup>. A “força” a que Sicre se refere, ele detalha: é a capacidade que estas formas têm de alcançar e tocar as pessoas, o que ele ilustrou com o caso do blues, que ao longo do tempo se transformou em diversas outras formas como o rock e o pop e que “conquistaram o mundo”<sup>156</sup>. Segundo conta, o interesse pelo “Nordeste” veio a posteriori, à medida em que ele pesquisava e se aprofundava em suas pesquisas, como quando se aproximara da literatura de Jorge Amado, pelas histórias de Lampião e Maria Bonita, e o que hoje é manifesto em detalhes como a utilização de “ícones” desse “Nordeste” como os traços da xilogravura corrente nas capas de cordéis<sup>157</sup>, usada para ilustrar cartazes e o segundo livro-disco da série do “*Quartier Enchantant*”<sup>158</sup>.

Diante do exposto no primeiro capítulo com relação às motivações do gesto transcultural aqui em questão; da discussão no segundo capítulo do contexto em que este gesto se funda e se desdobra; e agora, neste terceiro capítulo, da leitura de parte dos discursos racionalizadores que permeiam e reforçam estes gestos; penso poder esquematizar da seguinte forma o papel “música nordestina” incorporada pelos *Fabulous Trobadors* e a Associação *Escambiar*, música inicialmente restrita ao coco de embolada – gênero do qual parti para traçar minha problemática e do qual partem os investimentos de Sicre para uma consolidação nas inúmeras ações e descritas ao longo deste trabalho – e na sequência estendida aos demais gêneros aqui apresentados, quando a transparência da transculturação se evidencia e o “local” de onde são tiradas estas músicas ganha destaque nas falas dos sujeitos que delas se utilizam, não só quando creditam o que fazem como sendo “inspirado no Nordeste” como quando denotam um sentimento de “dívida” para com o “Nordeste”:

- 1) Em primeiro lugar, estas músicas *cumprem com requisitos* postos pelo sujeito que primeiro as toma para si e passa a promovê-las: requisitos que se referem a *forma*, e requisitos que se referem a *racionalizações* sobre elas. Com relação a embolada, os requisitos quanto à forma eram: ser feita com voz e percussão (pandeiro); ser humorística; ser aberta à disputa poética; e permitir cantar em occitano. Quanto à racionalização os critérios era ser uma música “menosprezada”, “de rua”, “popular”.

---

<sup>155</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 5 de 5, 00:03:55.

<sup>156</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 5 de 5, 00:02:51.

<sup>157</sup> Ver RAMOS, Everardo. Identidade nordestina, cultura popular, construções intelectuais. In: Brouhaha: vozes de cultura potiguar. Natal, jul. 2008.

<sup>158</sup> Ver imagem da capa no segundo capítulo.

- 2) Em segundo lugar, diante da proposta de se inventar um folclore local e difundir um repertório comum para fazer da música uma experiência partilhada em coletividade, as racionalizações elaboradas sobre estas músicas e o “Nordeste” “imaginado” pelos integrantes da *Escambiar* a partir de fragmentos pinçados de discursos outros que compõem imagens dessa “realidade” à qual se referem os fragmentos, *oferecem*, simultaneamente, *argumentos* para:
- a. A possibilidade da *continuidade* de um passado ideal em que existia aquilo que se pretende reconstruir;
  - b. E a justificativa da utilização destas músicas como *modelo* (que por vezes independe desse passado) a partir do qual se tentará “inventar sua tradição” e produzir uma localidade,

Com relação ao primeiro ponto, Sicre considera que a “força” desses modelos (com base nos *critérios* que ele colocou em sua busca), no mesmo texto de conclusão do relatório de atividades citado acima, pode estar na característica simples (a seu ver, fáceis de aprender e ensinar) e ao mesmo tempo complexa (de infinitas possibilidades de elaboração e pluralização), tanto das músicas quanto das letras<sup>159</sup>. Haveria, então, na “forma” em si – antes das metáforas e racionalizações feitas sobre ela – potencialidade para tocar as pessoas e uní-las? Com relação ao coco de embolada, “forma” pela qual Sicre optou por realizar ele mesmo e que deu início a esses processos há quase três décadas, talvez um olhar mais delicado pudesse lançar luz sobre esta questão.

Pensando o gênero inicialmente como uma forma de poesia oral, antes mesmo de pensá-lo como música – às vezes, curiosamente, o gênero é tratado como não sendo música<sup>160</sup> – e independentemente das relações que este gênero possa ter com os trovadores occitanos medievais, coincidentemente parte do objeto de estudo de Paul Zumthor, é possível observar,

---

<sup>159</sup> Escambiar. Rapport d’activités 2002.

<sup>160</sup> Em alguns momentos, durante a pesquisa, ouvi colocações que desconsideravam o coco de embolada enquanto “música”: na fala de Sicre e de Enjalbert, os *Fabulous Trobadors*, trazendo relatos de terceiros para ilustrarem seus argumentos sobre as dificuldades no início da dupla, reportando que haviam ouvido que “aquilo que eles faziam não era música”; e em uma outra situação, já em Natal, quando um artista vestido de cangaceiro passou em um restaurante onde eu estava almoçando, vendendo um disco contendo canções sobre Lampião, e eu lhe perguntei se no disco tinha alguma embolada e ele me respondeu que “não, só tinha música mesmo”. Decidi não discutir este ponto em profundidade neste trabalho por acreditar que seria me distanciar um pouco dos meus propósitos centrais, e interpretei esses fatos superficialmente como sendo parte do estigma “marginal” do gênero (para o episódio no Brasil), e uma espécie raciocínio classificatório evolucionista no senso comum (para os casos da França). Mas este é um ponto que talvez mereça mais questionamentos.

de partida, segundo as reflexões deste autor, um peso e uma “força” expressiva e de coesão social pela utilização da voz em performance.

Isso fica mais claro quando se observa o que o medievalista coloca sobre as relações da comunidade com os jograis, categoria que ele usou como termo genérico para designar os *intérpretes*: “portadores da voz poética, detentores da palavra pública, que dão prazer ao ouvido, que fazem o espetáculo” (ZUMTHOR, 1993, p. 57). Para Zumthor os jograis são aqueles que, quando errantes (como se pretendiam os *Fabulous Trobadors*), se encarregam da transmissão de um imaginário (mitos, temas, narrativas etc..) em regiões extensas, “afetando profundamente a sensibilidade e as capacidades inventivas de populações que, de outro modo, nada teria aproximado” (p. 71); e quando num ambiente estável (como o bairro, por exemplo), significam a instabilidade dada através do lúdico, e que nos momentos das grandes festas, ocupam o espaço plenário da voz, operam desabafos, rupturas e ditam o ritmo do tempo social (p. 66).

Zumthor, no trecho aspeado imediatamente acima, está tratando do caráter itinerante de personagens em atividade durante o período da Idade Média, portanto numa situação em que a comunicação entre populações distantes se dava por meios distintos dos do mundo atual, sendo um destes meios justamente a palavra dos jograis errantes. Neste caso, trazer essa afirmação para o presente torna o desfecho da afirmativa sem sentido, entretanto quis mantê-la, pois penso que, embora o autor esteja tratando de um universo situacional e temporal diferente do que venho comentando, a idéia de que esses intérpretes “aproximam” essas populações e as faz compactuar um imaginário pode ser entendido como uma metáfora do que tentam fazer, no mundo contemporâneo, os grupos da *Association Escambiar* e outros que participavam do movimento da *Linha Imaginòt* ou a eles próximos, obviamente não com relação à conexão mesma entre as populações, que hoje contam com toda sorte de tecnologias de transportes e comunicação, mas no sentido da transmissão de idéias.

Perguntado se seria possível aos *Fabulous*, realizar todo seu projeto de “invenção do folclore” através apenas da palavra, da poesia, Sicre me respondeu de pronto que não, que era preciso que fosse pela música. Eu perguntei por que, e ele disse que não saberia dizer, mas que ele mesmo não era um poeta, que não sabia sequer escrever, e que nos seus processos de composição havia primeiro o som, depois a palavra<sup>161</sup>. O que se coaduna com o que ele mesmo afirmou no já anteriormente referido texto de conclusão do relatório de atividades de 2002, em que ele afirma que “a canção francesa tradicional”, à qual se esmera justamente nos

---

<sup>161</sup> Entrevista 1 com Claude Sicre, parte 5 de 5, 00:05:50.

textos poéticos, por esta característica, não poderia fazer o papel da música que permitiria compor o repertório comum, aberto à participação<sup>162</sup>.

Mas então, se a voz poética já representa, por si, tantas responsabilidades, e de certa forma até “poderes” aos seus portadores, que dizer da voz feita música? Ao canto da embolada, por vezes, é atribuída, entre outras, a característica de “declamatória”, como o faz Oneyda Alvarega, citada no primeiro capítulo. Mas ainda assim é classificado como um canto<sup>163</sup>. Sobre essa transitoriedade entre fala e canto, Zumthor coloca:

Podemos pensar que, num certo momento, em que se oscila da fala ao canto, algo muda de natureza. [...] Quando falo, minha presença tende a se atenuar mais ou menos, eu me dissolvo nas circunstâncias. Se eu canto, eu me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no mundo (ZUMTHOR, 2005, p. 71).

Em outras palavras, a voz poética, quando cantada, se potencializa ao intensificar a presença de seu portador, o que se amplia ainda mais pela marcação rítmica feita com o pandeiro. Segundo Zumthor, nesse trânsito do discurso entre canto e declamação, o acompanhamento de um instrumento percussivo, que nos exemplos que ele usa para ilustrar sua argumentação é o tambor, sustenta a existência da voz (ZUMTHOR, 1997, p. 177). Nas suas palavras, o tambor “marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrando as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem” (idem), e permite ao cantor revezar entre o canto e a execução do instrumento (idem), o que é frequente ser visto entre os emboladores, quando por exemplo, em uma disputa, ao responder às provocações do companheiro, o cantor pára de tocar e enfatiza sua palavra enquanto o outro sustenta a marcação com o pandeiro, para que os dois voltem a tocar e cantar juntos no próximo refrão.

Por suas potencialidades intrínsecas com relação aos recursos de que se utiliza, em cada um de seus componentes, o coco de embolada pode, então, ser pensado como uma “forma” bastante versátil. Em primeiro lugar, pela a voz, veículo sonoro capaz de ser moldado para o canto, e que no caso dos *Fabulous* não se restringe a isso, visto que com a habilidade de Jean-Marc Enjalbert, é usado também para imitar e criar timbres diversos; e portadora da palavra, como voz poética. Em segundo lugar pelas próprias características da forma poética, dialogada, regrada – com suas variantes propriedades de rima e metrificação – porém aberta – que permite a improvisação – que requer e possibilita a interação com o público, seja para

---

<sup>162</sup> *Escambiar. Rapport d'activités 2002*.

<sup>163</sup> Com relação à questão levantada na nota anterior, na literatura a que tive acesso, a embolada é sempre tratada como música, no caso de Oneyda Alvarenga, classificada como um “canto puro”, como aparece citado no primeiro capítulo.

lançar motes, seja para “torcer” por um ou outro embolador, seja para cantar um refrão em coro.

Em terceiro lugar, pelo instrumento de percussão que hoje o caracteriza, o pandeiro: pequeno, portátil, facilitando a mobilidade da dupla, aspecto ressaltado pelos músicos e moradores do bairro entrevistados<sup>164</sup>; de timbre complexo, desdobrável – a pancada seca próxima ao aro, ou com a outra mão segurando a vibração da membrana, a pancada robusta no centro da membrana solta, a vibração da membrana criada pelo dedo que percorre rapidamente salteando, pelo atrito entrecortado, a sua circunferência, o tilintar das platinelas ao serem agitadas ou por consequência das próprias pancadas etc. – e classificação ambivalente, considerado simultaneamente um instrumento diretamente percutido e percutido por agitação, idiofone e membranofone (ARAÚJO, 1967, p. 426); e ainda que pode funcionar como elemento cênico, que hipnotiza o público pelo movimento ágil das mãos e que pode ainda, ser usado para a realização de acrobacias, ou como “chapéu” que recolhe dinheiro do público após as apresentações.

E em quarto lugar, pelo que diferencia inicialmente o coco de embolada dos *Fabulous Trobadors* do que é feito no Brasil, pela utilização dos equipamentos eletrônicos relativamente simples como pedaleiras e *samplers*, que, além de terem o apelo performático do “tecnológico”, “atual”, fazem caber nesta música colagens, citações, *backgrounds*, enfim, recortes de outros universos sonoros, como trechos de músicas e canções de outros artistas, ou os discursos de Félix-Marcel Castan por exemplo, e mesmo de entrevistas no rádio dadas pelos artistas e os sons da própria platéia: propriedades que ultrapassam a oralidade e entram nas possibilidades oferecidas pelas tecnologias de registro e reprodução sonoras que podem tanto ser feitas em estúdio quanto ao vivo.

Esta é uma marca do que o filósofo da informação Pierre Lévy, ao tratar da música *tecno* na cibercultura, explicou ser um terceiro momento dos recursos de registro da música ao longo da história: a “gravação” (LÉVY, 1999, p. 140). Se inicialmente a música era fixada apenas na memória de seus intérpretes e transmitida pela oralidade (p. 139), depois passou a ser graficamente representada, podendo ser transmitida pela forma impressa (p. 140), e finalmente, há algum tempo, gravada, e mais recentemente difundida sob forma digitalizada (idem), ocorreram mudanças que dizem respeito principalmente a aspectos de autoria e alcance (em termos geográficos) nos modos de criação musical em função destas formas de

---

<sup>164</sup> Claude Sicre, Jean-Marc Enjalbert, Flore Sicre (*Estéla dou Coqe*), Françoise Chapuis (*Femmouzes T*), David Brunel, Anne-Marie Chambord (*Chorale Civique d’Arnaud-Bernard*), Romain Magnès (*Bombes 2 Bal*), Géraldine Lopez (*Bombes 2 Bal*). Em Arnaud-Bernard, o uso do instrumento se difundiu bastante.



registro e reprodução, Com relação à escrita e à gravação, Lévy explica que elas foram também dois princípios de *fechamento* (grifo usado pelo autor) da obra musical. Mas ao mesmo tempo, ele comenta, novas tecnologias como a remixagem e o *sampling* geraram processos recursivos e contínuos que aumentaram o fluxo da matéria sonora, o que Enjalber chamou de “tráfico de sons”, reabrindo a obra musical, tornando os processos de *fechamento* secundários (p. 143).

Pelo que foi dito no início deste capítulo na voz de Carvalho e Segato, a “versatilidade” ou “abertura” é uma característica própria do processo de musicopoiése, que eles colocam como irrestrito no que tocante aos “tráficos” e “hibridações”. Isto é algo que Zumthor aponta como qualidades para as formas de poesia oral, num neologismo, trocadilho com a palavra “intertextualidade”, para falar das entradas de uma obra oral em outra, das repercussões e ecos, das várias versões de um mesmo tema: intervocalidade (ZUMTHOR, 1993, p. 52).

Essa propriedade é bem observada por Maria Ignez Ayala, quando, no texto de introdução de sua publicação sobre os cocos (como o texto de Alvarenga, também referido no primeiro capítulo) ela fala de “permutas” entre esta e outras brincadeiras em vários aspectos de sua constituição:

[...] há no coco versos iguais ou muito semelhantes aos do cavalo-marinho, aos das parlendas ou do “romance tradicional português” a que se referia Mario de Andrade, aos de quadrinhas; alguns cocos são cantados como ponto de jurema – ou será o contrário? O coco também pode incorporar versos do forró e de outros ritmos da indústria cultural ou vice-versa. Os participantes ativos dessa cultura transitam entre o coco, o mamulengo, o cavalo-marinho... [...] a recorrência de versos e melodias, do mesmo modo que a atuação em mais de uma prática cultural, é comum em outras danças e brincadeiras, tanto no Nordeste como em São Paulo (AYALA in AYALA; AYALA, 2000, p. 10)

Como diz a canção de Zeca Baleiro, “Embolada é quase rap/ rap é quase drumembêis<sup>165,166</sup>”, e assim no contexto dos *Fabulous Trobadores*, em uma canção ou outra, embolada é quase blues, quase ragga, e sim, quase rap – como por muito tempo a música da banda foi entendida, o que os levou a criar a categoria “*rapatois*”, o rap patoá, para se auto-explicarem nos anos 1980 ainda.

---

<sup>165</sup> Aportuguesamento de “*Drum ’n’ Bass*” (Bateria e Baixo), estilo de música eletrônica.

<sup>166</sup> “Drumembêis”, Zeca Baleiro, Pet Shop Mundo Cão, Universal Music, Brasil, 2003.

Entrando agora no segundo ponto, novas implicações para esse processo transcultural vêm à tona quando se trata dos discursos nativos racionalizadores elaborados sobre o coco de embolada e depois sobre toda essa “música nordestina” incorporada. No caso do coco, além de esta música cumprir com os *critérios* colocados por Siqueira em sua “busca”, e além de todas as propriedades e potencialidades intrínsecas à “forma”, o fato de, no momento em que Siqueira encontra a embolada, observar semelhanças com o que ele havia encontrado de registros sobre a *tenson* e sobretudo, descobrir referências em estudos que afirmam que essa semelhança se dava por uma “herança” dos “trovadores occitanos medievais” nos cantos improvisados do Nordeste brasileiro desencadeia todo um raciocínio argumentativo que, como coloquei anteriormente, fortalece as justificativas para se utilizar esta forma, como aponta para um “passado local” que pode ser “retomado”.

Dito em outras palavras, o respaldo desta escolha por discursos construídos e reiterados ao longo do tempo por uma literatura e um imaginário que, ainda que passíveis de todo questionamento, estão postos, serve de mote para estabelecer um paralelo com um elemento da sua história local, e se complexifica à medida em que o interesse debandea para outros gêneros musicais e principalmente para este “lugar” ao qual são atribuídos, o “Nordeste”. Este Nordeste inspirado na feira de São Cristóvão, em Caruaru e Arcoverde, nos cordéis, na xilogravura, no repente, na embolada e no forró pé-de-serra, este Nordeste de nome próprio intraduzível mesmo quando aparece ao lado de outros nomes como “*Brésil*” e “*Pernambouc*” e que ganha “afrancesamentos” como “*nordestin*” e “*nordestine*”, em suma, este Nordeste visto como reduto de “tradições”, onde a “cultura popular” é “rica”, “sincrética” e “resistente”, onde o “folclore é vivo e cotidiano”, onde “ecoam os cantos dos trovadores occitanos”, é, neste discurso, um grande *modelo* e também uma base sobre a qual uma tradição pode ser continuada ou retomada.

Aqui é possível trazer para o debate a idéia de “invenção da tradição” de Eric Hobsbawm. Nas palavras do próprio autor:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBBSBAWM in HOBBSBAWM; RANGER, 1997, p. 9).

Conforme esquematiza Hobsbawm em seu estudo de tradições inventadas desde a Revolução industrial, existem, aparentemente, três categorias superpostas de “tradições inventadas”:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento. Embora as tradições dos tipos b) e c) tenham sido certamente inventadas [...], pode-se partir do pressuposto que o tipo a) é que prevaleceu, sendo as outras funções tomadas como implícitas ou derivadas de um sentido de identificação com uma “comunidade” e/ou as instituições que a representam, expressam ou simbolizam, tais como a “nação” (p. 17).

Cruzando o que coloca este autor com o que Appadurai fala sobre a produção da localidade, tema que tratei no segundo capítulo, penso poder situar o trabalho de Sicre enquanto gestor de todas essas demais ações entre os tipo a) e c) do esquema acima, ou seja, gestos que buscam criar laços entre as pessoas de um bairro / cidade, socializá-las, procurando reproduzir um sistema de saberes locais – com ênfase nos saberes musicais, inspirados fortemente neste “Nordeste” – ao mesmo tempo objetivando a socialização e se dando através dela.

Se estes gestos descritos se legitimam, então, enquanto tradição, não o fazem simplesmente pelo caminho da persistência nessas formas significativas determinadas, deliberadamente eleitas, mas também pelo esquecimento, como foi colocado mais acima. Sobre este ponto, volto a Zumthor, que afirma que “Nossas culturas só se lembram esquecendo” operando via uma seletividade que “drena, duplamente, o que ela criva.” (ZUMTHOR, 1997 b, p. 15).

O esquecimento que determina a seleção não é, entretanto, uma simples rejeição. Conforme Zumthor coloca:

[...] este esquecimento implica um desejo latente. É dinâmico: rejeita, mas em vista de. Ele não anula, ele pole, apaga, e, por isto, clarifica o que deixa à lembrança, transformando-a em tipo, extraindo daquilo que foi sua fragilidade temporal, sua incômoda primeira fugacidade (idem).

Assim, dizer que por exemplo a “canção francesa tradicional”, as músicas “coletadas” em campo por pesquisadores occitanistas ou ainda outros tipos de música que possam estar sendo vivenciadas em grupo não podem ocupar o lugar de “música popular”, é operar esquecimentos em função daquilo que se pretende evidenciar.

\*\*\*

Da formação da primeira dupla em 1987 aos dias de hoje, a persistência em fazer da embolada, demais músicas e imagens do “Nordeste” uma parte do “folclore tulusano”

produziu efeitos diversos, desde dissidências com grupos de perspectiva occitanista diferente, como o *La Talvera*, à aproximações com outros grupos como o *Massilia Sound System*, o *Jogl'Arvegne* e hoje o *Mousu T e lei Jovents* que findaram por incorporar às suas práticas ainda que pontualmente elementos dos quais os *Fabulous* se utilizavam. A tentativa de fazer dessas músicas parte dos saberes locais passou por dar-lhes novos nomes, alguns vindos do occitano, como *duels de tchatche*<sup>167</sup> para a embolada, *coca de ronda*, *coca de transe*, ou como foi apresentado no segundo capítulo, *mazurca*, *polka*, *farandole* etc.; pela incorporação, depois de algum tempo, de instrumentos com algum tipo de conexão com a “memória local”, como também fora citados no segundo capítulo, por exemplo o *tympanon pyrénéen*, as *trucanetas*, o *violon sabot* e a *guitara vespa*; e principalmente, pela utilização da língua occitana e do francês para falar do lugar em que se estava.

Conforme relata Sicre, para muitas pessoas, aquelas músicas ficaram marcadas como sendo dos *Fabulous Trobadors*, o que por vezes é uma dificuldade para que o gênero se difunda como ele gostaria, como quando, por exemplo, é difícil convencer a *Bleu Citron*, agência encarregada de agendar shows para bandas e músicos que atende a *Escambiar*, de que a dupla *Estéla dou Coqe* não estava imitando os *Fabulous*, mas fazendo uso do mesmo gênero, e que poderia haver tantos grupos fazendo aquela música quanto haviam grupos fazendo rock<sup>168</sup>. Por outro lado, várias das pessoas entrevistadas, como Romain Magnès e Aurélie Neuville, colocaram que aquelas haviam sido as músicas que eles primeiro aprenderam, e portanto, era como sabiam fazer música e se sentiam ligados a elas como a algo de sua própria cultura. Para as integrantes mais novas do *Bombes 2 Bal*, Géraldine Lopes e Mathilde Brudo, entrevistadas nos dias 2 e 13 de novembro de 2009, respectivamente, o interesse em fazer parte do grupo estava atrelado primeiramente a questões pessoais de identidade cultural local, o que o repertório do grupo realizava, veiculando por aquelas formas musicais aproximações com a língua occitana, para elas, elemento de valor afetivo, familiar, o que também havia sido a motivação de Jean-Marc Enjalbert no início da formação dos *Fabulous Trobadors*: uma forma de se conectar à língua de seus avós, expressão de uma cultura local.

---

<sup>167</sup> Frank Tenaille, autor de “*Musiques et Chants en Occitanie: création et tradition en Pays d’Oc*” recupera da revista “*Aquo d’Aqui*” a definição de “*tchatcher*”, que, conforme explica a revista, viria do occitano “*chacharronear*” utilizado ainda em Nice e nos vales italianos da Occitania. (TENAILLE, 2008, p. 153). “*Chacharronear*”, por sua vez, quer dizer “falar, discutir sobre tudo e de nada” (*Chacharrar*: vi. *Parlar, discutir de tot e de ren*. Var.: *chacharronear*). Fonte: [http://textoc.iframe.com/diconicard\\_c.pdf](http://textoc.iframe.com/diconicard_c.pdf), p. 63. Acesso: setembro de 2010.

<sup>168</sup> Entrevista 2 com Claude Sicre, parte 1 de 1, 01:46:28.

O músico Tatou, líder do grupo *Massilia Sound System*, que embora não faça parte dos grupos entre os quais este trabalho se concentra, sintetizou uma idéia que permeou a fala dessas e outras pessoas dizendo que ao longo do tempo, para muita gente, aquelas formas (“nordestinas” para os grupos da *Escambiar*, e “jamaicanas” para o *Massilia*) haviam se tornado partes fundamentais de suas práticas, e hoje eram sentidas como pertencentes a eles e ao seu lugar. Assim, ele conta, uma parcela do público dos *Fabulous Trobadors* e do *Massilia Sound System* ignorava que as formas musicais que estas bandas utilizam vinham de outros lugares, e as tomavam como tendo sido criadas na França, o que ele ilustra com o caso engraçado de pessoas que ouviram Caju e Castanha e telefonavam para Sicre para dizer que alguém o estava imitando<sup>169</sup>.

Estas declarações, a meu ver, dão indícios de que estas formas musicais trazidas a partir de um gesto transcultural deliberado, arbitrário e bastante transparente, passam, por meio da persistência a ser incorporadas pela cultura local, num processo de indigenização – como mesmo sugere o título do segundo álbum do *Bombes 2 Bal* – algo que pode ser entendido a partir do exemplo dado por Appadurai ao falar da “descolonização do críquete indiano”. O críquete, esporte marcado por valores ingleses e introduzido na Índia durante o período colonial, após um longo processo de difusão e adaptação, tornou-se popular e “claramente ligado ao sentimento nacionalista” indiano (APPADURAI, 2004, p. 133). Acredito, entretanto, que para afirmar de forma mais decisiva que se trata de um processo de indigenização, deveria me aprofundar no aspecto da recepção, ponto em que não me detive neste momento da pesquisa.

Um outro fator que me chamou a atenção foi o crescente interesse, por parte de brasileiros, nas ações dos músicos tulusanos e nos demais grupos que acabam por se aproximar também deste “Nordeste” e nas conexões que começam a se estabelecer para além das “misturas” e “proximidades” musicais. Alguns traçando paralelos diversos entre Brasil e Occitania ou Nordeste e Occitania, outros refletindo e modificando seu olhar e posicionamento político sobre sua própria cultura a partir desse olhar “externo”. Dois exemplos disso são as experiências de Silvério Pessoa e Rita Macêdo. O músico pernambucano se sente profunda e afetivamente conectado à Occitania, às causas e aos grupos occitanistas com os quais gravou um disco após residências e intercâmbios que continuam acontecendo e se desenvolvendo. A artista baiana explicou em entrevista no dia 19 de outubro de 2009, que no Brasil estudava “música erudita” e, uma vez na França, passou a tocar samba

---

<sup>169</sup> Entrevista com Tatou, parte 1 de 4, 00:24:56.

e bossa nova, e em seguida, por orientação de Sicre, investiu em aprender coco, forró e frevo, com base em que formou o repertório da dupla *Femmouzes T* com Françoise Chapuis com quem tocou por 17 anos e com base em que fundamenta também hoje o seu repertório junto com Jairo Rodrigues e Jean-Marc Enjalbert.

Penso, ao final do que pude compreender e expor neste trabalho, serem os investimentos da Associação *Escambiar* no projeto de engendrar um folclore de forma sistemática e refletida um esforço de produção de localidade através da música, na qual as músicas deste “Nordeste” específico funcionam como modelos. Todo este esforço programado atinge em parte os efeitos desejados e está sempre sujeito às contingências dos mundos que ele finda por articular, e ao ser difundido em escalas que ultrapassam a vida do bairro em que se concentram suas ações, cria desdobramentos imprevisíveis, reações inúmeras, que complexificam as discursões que possam ser feitas sobre ele, além é claro, de apresentar sutilidades dentro de cada indivíduo que participa deste movimento.

Com relação aos objetivos e métodos deste ousado esforço em criar e difundir um repertório comum e “inventar um folclore tulusano”, com pretensões de se tornar, com o tempo, francês, creio que uma citação de Ulf Hannerz, cujo pensamento me guiou nesta investigação, sintetiza a compreensão que faço dos processos que observei, e é com esta passagem, portanto, que gostaria de encerrar meus comentários:

[...] por estarem em constante movimento, sendo sempre recriados, é que os significados e as formas significativas podiam tornar-se duradouros. [...] E, para manter a cultura em movimento, as pessoas, enquanto atores e redes de atores, têm de inventar cultura, refletir sobre ela, fazer experiências com ela, recordá-la (ou armazená-la de outra maneira), discuti-la e transmiti-la (HANNERZ, 1997, p. 12).

\*\*\*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num episódio de meu cotidiano escolar, guiada pelo estranhamento que me causara ouvir a embolada – música que eu considerava como própria de meu referencial cultural, o Nordeste brasileiro – em outra língua, na voz dos *Fabulous Trobadors*, dei início a um processo que culminou com esta pesquisa, elaborando então, sobre esse estranhamento, a seguinte questão: o que explicaria a presença da embolada no contexto estrangeiro, francês?

Ao transpor esse questionamento para a investigação antropológica que passei a desenvolver, fui levada a complexificar meu questionamento primeiro para pensar: o que era a embolada? Em que circunstâncias ela era feita? Quem era aquela dupla que fazia emboladas? Em que conjuntura eles se enquadravam? Respondendo a essas novas perguntas, caracterizado e qualificando cada um dos elementos que nelas apareciam, pude traçar uma problemática com a qual delimitei o meu objeto de estudo e coloquei como objetivos deste trabalho refletir sobre a presença do coco de embolada e de demais gêneros musicais ditos nordestinos na experiência da dupla *Fabulous Trobadors* e na Associação *Escambiar*, à qual eram ligados.

Orientada pelo pensamento de Ufl Hannerz, José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segato, entre outros, fui conduzida a observar as leituras locais feitas por parte daqueles que incorporavam estas formas significativas às suas práticas. Assim, pude constatar, na elaboração dos discursos nativos racionalizadores sobre as músicas feitas no ambiente tulusano, a articulação de argumentos que justificavam a utilização daquelas formas musicais como modelos em que esses artistas se baseavam para a construção de um “folclore”. Tal articulação se dava em meio aos processos políticos da produção de uma localidade em contraposição à idéia de um “centralismo constitutivo do Estado-nação francês”.

Este gesto transcultural está inserido em um contexto muito mais amplo, o qual não foi possível abarcar e sistematizar neste estudo, senão de forma exploratória no trabalho em campo e comunicado de modo superficial na introdução e fragmentariamente ao longo dos capítulos. Considero, entretanto, que posso afirmar que os empreendimentos aqui descritos se configuram como uma maneira particular de “buscar uma cultura popular”, inquietação partilhada pelos diversos grupos citados no corpo desta dissertação, expressa das mais diversas formas. Neste caso em que concentrei a investigação, essa “busca”, como coloquei acima, passa pela reflexão e incorporação de modelos exteriores, trabalhados levando-se em

conta valores e significados a eles atribuídos em seus lugares de origem, transparência característica dos processos transculturais na contemporaneidade.

Assim, chegando ao final deste estudo, tenho a consciência de estar apenas iniciado uma discussão num campo ainda pouco explorado e em que pululam novas possibilidades de abordagem.

A experiência da dupla *Fabulous Trobadors* e dos demais grupos da Associação *Escambiar* é um caso peculiar e complexo de transculturação que pode ser confrontado com outros casos dos grupos do movimento occitanista, em que há a preocupação de fazer da música um “elemento identificador”, como forma de observar as diferentes motivações, discursos e estratégias adotados que perpassam a mesma preocupação. Neste sentido, realizar um mapeamento destes grupos de forma sistemática (algo que apenas esbocei para me basear neste momento da pesquisa) listando os sujeitos integrantes desta rede e suas conexões, situando-os uns em relação aos outros, destacando as formações de grupos e observando os pontos de intersecção, certamente seria revelador de lideranças, adesões, concessões e divergências discursivas.

Pensar o fenômeno transcultural que aumenta suas proporções e se desdobra em outros fenômenos que com o tempo passam a se distanciar daquilo que o gerou também pode ser um caminho de investigação interessante a ser trilhado. Tratar de fluxos de migrações, ou de fenômenos não relacionados à música que se ancoram nesse primeiro movimento transcultural são dois exemplos dentro de uma mesma possibilidade.

Outra alternativa seria observar as repercussões destes empreendimentos nas construções identitárias entre os músicos brasileiros que se envolvem nestes processos aqui descritos. Que impacto tem esse olhar externo sobre essas construções em termos dos debates políticos internos ao Brasil? Retifica, contrapõe ou não interfere nos discursos sobre sua própria identidade? Em que medida acontece cada uma dessas coisas?

Para os músicos brasileiros “nordestinos”, abrem-se canais termos de mercado fonográfico nacional ou internacional a partir dos discursos propagados por estes outros atores?

Estes últimas questões passam, certamente, por uma discussão das relações de poder – ligadas a nacionalidade e campos sociais – envolvidas nesses contatos, o que seria mais uma abordagem possível.

Refletir sobre os processos do ponto de vista da audiência ou aprofundar o estudo no que diz respeito aos aspectos da musicopoiése, para em seguida pensar em que medida as



formas musicais em si possuem autonomia em relação aos discursos racionalizares sobre elas, também são portas de investigação que se abrem.

Enfim, longe de dar por encerrada esta pesquisa, penso estar deixando inúmeras lacunas, no sentido de incompletude do trabalho em si, que deixa de tocar ou aprofundar vários pontos diante de tudo que pude observar em campo (documental e vivencial), mas principalmente como caminhos que podem ser explorados em estudos posteriores, sob outros enfoques ou pontos de vista.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana: São Paulo: Cortez, 1999.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo: Editora Globo, 1ª edição. s/a.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. São Paulo / Brasília: Duas Cidades, 1984.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização**: a modernidade sem peias. Tradução Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2004.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional**: Danças Recreação. Música. São Paulo: Edições Melhoramentos. 2ª Edição. 1967.

AYALA, Maria Ignez Novais. **No Arranco do Grito**: Aspectos da Cantoria Nordestina. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (org.). **Cocos**: Alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000.

AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos de. O Pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita. In: AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (org.). **Cocos**: Alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O Contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BARNES, J.A. Redes Sociais e Processo Político. In: Feldmann-Bianco, B. (org.) **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**. São Paulo: Global, 1987.

BARTH, Frederik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Ed. Contracapa. Rio: 2000.

BHABHA, Homik. Disseminação O tempo , a narrativa e as margens da nação moderna. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BLACKING, John. *¿Hay música em El hombre?* Tradução Francisco Cruces Villalobos. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2006.

BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: BORNHEIM, G. et alii. **Cultura brasileira: tradição / contradição**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BOSI, Alfredo. Cultura como tradição. In: BORNHEIM, G. et alii. **Cultura brasileira: tradição / contradição**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. **A profissão do sociólogo**. Petrópolis: Vozes. 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Reflexões sobre como fazer trabalho de campo. **Revista Sociedade e Cultura**. V. 10, n. 1. Goiânia: DCS, FCHF, UFG, 2007.

BRANDÃO, Théo. **Trovas populares de Alagoas**. Maceió: Edições Caeté, 1951.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALVET, Louis-Jean. **La Tradition orale**. Paris: Presses universitaires de France, 1984.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos culturais e globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CANDELA, José Miguel. **Música e Globalização**. México: Xalapa, 2000.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

CARVALHO, José Jorge de. **La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical**. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. Revista Transcultural de Música. Nº 7, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. **Transformações da sensibilidade musical contemporânea**. Brasília: Série Antropologia, 1999.

CARVALHO, José Jorge de. **As duas faces da tradição. O Clássico e o popular na Modernidade Latino Americana**. Brasília: Série Antropologia, 1991.

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita. **Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais**. Brasília: Série Antropologia, 1994.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Mouros, Franceses e Judeus: três presenças no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará**. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1984.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. **A festa do interior: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX**. Natal: EDUFRN, 2006.

COSTA, Gilmara Benevides. **O canto sedutor de Chico Antônio**. Natal: EDUFRN, 2004.

DES CHENE, Mary. Locating the past. In: GUPTA, Akhil e FERGUSON, James (eds.). *Anthropological locations: boundaries and grounds of a field science*. Berkeley: University of California Press, 1997.

ELLEN, Roy. *Producing data*. Em \_\_\_\_\_. (ed.) *Ethnographic research: a guide to general conduct*. Londres: Academic Press. 1984.

ERIKSEN, T. H. e NIELSEN, F. S. **História da Antropologia**. Petrópolis: Vozes, 2007.

FINNEGAN, Ruth. *¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde El campo*. Revista Transcultural de Música. Nº 6, 2002.

FINNEGAN, Ruth. *Música y participación*. Revista Transcultural de Música. Nº 7, 2003.

FLÉCHET, Anaïs. *La bossa nova en France: un modèle musical?* Université de Paris I – Panthéon- Sorbonne/ CNRS-UMR IRICE, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANNERZ, Ulf. *Being there... and there... and there! Reflections on multi-site ethnography*. *Ethnography*, vol. 4 (2): 201-216. 2003.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. In: **Mana**, 3 (1). 1997.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LA GARDE & MICHARD. **Moyen Age**, Bordas, 1965.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LUCAS, Maria Elizabeth. **Wonderland Musical**: Notas sobre as Representações da Música Brasileira na Mídia Americana. Revista Transcultural de Música. Nº 2, 1996.

M. Des; BOUDOUT. **Histoire de la littérature française**. Paris: Hatier, 1947.

MARCUS, George. *Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography*. In: *Annual Review of Anthropology*. Nº 24. 1995.

MAZEROLLE, Valérie. **La chanson occitane 1965-1997**. Presses Universitaires, Bordeaux: 2009.

MAZZARELLA, William. **Culture, Globalization, Mediation**. Illinois: Departement of Anthropology, University of Chicago, 2004.

MENEZES BASTOS, Rafael José. **“Oropa, França e Bahia”: As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo**: Diálogos Transatlânticos Brasil/África. Comunicação apresentada à 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, Porto Seguro, 2008.

MORENO, Josane Cristina Santos. O perfil dos coquistas. In: AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (org.). **Cocos**: Alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000.

MYERS, Helen. **Etnomusicology: historical and regional studies**. New York / London: W.W. Norton & Company, 1993.

NATAL, João. **Usina Brasileira: centenário de Chico Antônio**. Caderno de cocos. João Natal (Org.) – Natal: EDUFRN, 2004.

NETTL, Bruno. *Reflexiones sobre el siglo XX: El estudio de los “Otros” y de nosotros como etnomusicólogos*. Revista Transcultural de Música. Nº 7, 2003.

OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. In: CAVALCANTI, Berenice et alii. **Decantando a República**. Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2004.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno de la “transculturación” y de su importância em Cuba. In: El contrapunto cubano del azúcar y del tabaco. Cuba: Editorial de Ciências Sociales, La Habana, 1983.

PELINSKI, Ramón. *Le tango argentin em France*. Revista Transcultural de Música. Nº 4, 1999.

PRIGOGINE, Ilya e STENGERS, Isabelle. **A nova aliança, a metamorfose da ciência**. Brasília: Ed. UNB, 1984.

REDFIELD, Robert. “*The Social Organization of Tradition*”. In: **Peasant Society and Culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

RIBEIRO, Hugo L.. **A Análise musical na Etnomusicologia**. PPGMUS-UFBA.

RIVAS, Manuel Lorente. *Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva*. Revista Transcultural de Música. Nº 8, 2004.

ROUGER, J aney e DUTERTRE , Jean-François. *The traditional musics in Europe: The modernity of tradicional music*. Soundscapes. V. 2, julho de 1999.

SAHLINS, Marshall. O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: Por que a cultura não é um objeto em via de extinção. Partes I e II. In: **Mana** 3 (1), Abril de 1997, e **Mana** 3 (2), Outubro de 1997.

SILVA, Vladimir. **Os Modos na Música Nordestina**. Revista de Música e Arte. Link: <http://www.pianoclass.com/sistema/...> Acesso: agosto de 2008.

TENAILLE, Frank. **Musiques et chants en Occitanie**: création et tradition en Pays d’Oc. Paris: Le Chantier & Les Éditions du Layeur, 2008.

VARGAS, Herom. **O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana**. Universidade Metodista de São Paulo – UMESP. Link: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> Acesso: agosto de 2008.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. Dissertação apresentada sob orientação do Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.



# **ANEXOS**

# ANEXO 1 - CD

## LISTA DE MÚSICAS

1. Fabulous Trobadors - Je ne brandis pas ma guitarre (Ma ville est le plus beau park, Mercury, 1995)
2. Fabulous Trobadors - Bonna Annada (Ma ville est le plus beau park, Mercury, 1995)
3. Fabulous Trobadors - L'anniversaire (Duels de tchatche et autres trucs du folklore toulousain, Tôt ou Tard, 2003)
4. Fabulous Trobadors - Pasqua (Ma ville est le plus beau park, Mercury, 1995)
5. Fabulous Trobadors - Cachou La Jaunie (Era pas de faire, Ròker Promotion, 1992)
6. Fabulous Trobadors - Aï! Que lo Babau me pica (Era pas de faire, Ròker Promotion, 1992)
7. Bombes 2 Bal - Chat Perché (Danse Avec ta Grand-Mère, Tôt ou Tard, 2004)
8. Bombes 2 Bal - On Adore le Forró (Danse Avec ta Grand-Mère, Tôt ou Tard, 2004)
9. Bombes 2 Bal - Je l'ai dit (Danse Avec ta Grand-Mère, Tôt ou Tard, 2004)
10. Bombes 2 Bal - Parler Patois (Danse Avec ta Grand-Mère, Tôt ou Tard, 2004)
11. Bombes 2 Bal - Lauragais (Bal Indigène, Tôt ou Tard, 2007)
12. Bombes 2 Bal - Ieu foeri (Bal Indigène, Tôt ou Tard, 2007)
13. Bombes 2 Bal - Estrangièra (Bal Indigène, Tôt ou Tard, 2007)

## ANEXO 2 - NORDESTE AU SUD-OUEST

([http://www.escambar.com/nordeste\\_au\\_sud-ouest.htm](http://www.escambar.com/nordeste_au_sud-ouest.htm). Acesso: 15/07/2008)

Depuis 1983, Claude Sicre, dans le cadre de diverses associations (Conservatoire Occitan 1983-1984, Escambar, 1983-1987, Comité d'Organisation du Carnaval Universitaire de Toulouse 1983-1989, I.E.O musique 1984-1997 puis de nouveau Escambar 1997-2000) a noué de profondes relations avec le Brésil.

Les raisons de cet intérêt :

- La langue portugaise offre de nombreuses similarités avec la langue occitane. De ce fait la chanson brésilienne et la manière de chanter offrent des similarités avec la chanson occitane et sa manière.
- Les troubadours occitans médiévaux ont par l'intermédiaire de leur influence au Portugal et en Galice de nombreux échos dans la lyrique et la musique brésilienne des trovadores surtout nordestins.
- La musique brésilienne offre un exemple de syncrétisme (européen, amérindien, africain) exceptionnel qui se double d'un conservatisme vivant propre à révéler aux Européens des pans entiers de leur histoire musicale.
- La musique du bal nordestin (forró) est très proche (mélodieusement et lyriquement) de notre répertoire du bal musette, mais très travaillée par les apports africains et amérindiens; elle a des qualités (rythmiques, chorégraphiques, etc. ) propres à revivifier à la fois le bal traditionnel, le bal musette et le bal variété de notre pays.
- L'existence d'une tradition de poètes populaires troubadours, écrivains ou improvisateurs, est à même de pouvoir nous permettre de réinventer un folklore et une science troubadouresque occitane.
- Par ailleurs, tout l'ensemble de la musique folklorique brésilienne, de ses rites et de ses méthodes peut nous permettre de réinventer un folklore<sup>170</sup> occitan et français.

Ces éléments mis en lumière progressivement depuis 17 ans ont permis toutes sortes de pratiques d'échanges et d'actions culturelles avec le Brésil.

Nous sommes aujourd'hui à un nouveau tournant : le succès des fabuleux Trobadors qui s'appuient en partie sur le répertoire des improvisateurs nordestins, Le succès des femmouzes T, inspirées par cette démarche, l'intérêt d'autres groupes pour notre travail (Massilia Sound system, Nux vomica, Jogl'Arverne) et la formation, dans le cadre de notre association, de deux groupes de forró d'oc (Footeuses de Oai 1998-2000, et Bombes 2 bal depuis 1999) qui rencontrent un succès croissant auprès d'un public de plus en plus large, nous permet d'envisager un grand avenir pour notre action.

Il s'agit maintenant, ce qui était impossible il y a peu (non-intérêt du public, désintérêt des pouvoirs publics, peu de curiosité chez les musiciens et les intellectuels) de faire découvrir ce folklore à grande échelle pour un public très large. Le public est préparé, les musiciens en attente. C'est pourquoi nous proposons le projet suivant, dans le cadre de concerts, résidences, stages de musique et de danse.

---

<sup>170</sup> Pour le concept de folklore opposé au sens habituel, voir C. Sicre, «Temps modernes» Printemps, 2000 et «Trad Mag». Juillet-Aout 1999.