

RELAÇÕES ENTRE O ERUDITO E O POPULAR NA ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA: um estudo de caso da Cantata Gonzaguiana

Fábio Soares da COSTA³¹
Sarah Fontenelle SANTOS³²
Janete de Páscoa RODRIGUES³³

RESUMO: Esse artigo procura analisar, por meio de um estudo de caso, distanciamentos e aproximações entre o erudito e o popular a partir do Projeto Cantata Gonzaguiana, realizado pela Orquestra Sinfônica de Teresina- OST, durante o ano de 2012, com apresentações em diversas cidades do Brasil. A institucionalização histórica da polarização entre o erudito e o popular foi a problemática que nos levou a uma abordagem teórico-crítica, possibilitando-nos o reconhecimento de processos de fusão positivos do ponto de vista cultural e comunicacional, com impacto nos processos de produção e de recepção, tendo como multímetro a repercussão midiática e o atingimento maior de diversos públicos.

Palavras-chave: Cultura. Música. Erudito. Popular. OST.

ABSTRACT: This article seeks to analyze, through a case study, distances and similarities between classical and popular from Project “Cantata Gonzaguiana” held by

³¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação – PPGCOM da UFPI - Mestrado em Comunicação. Especialista em Supervisão Escolar pela UFRJ e Educador Físico licenciado pela UFPI. E-mail: fabiosoares.com@hotmail.com

³² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação – PPGCOM da UFPI - Mestrado em Comunicação. Especialista em educação contextualizada no semiárido na perspectiva da educação do campo pela UESPI. Jornalista e Relações Públicas graduada pela UESPI. E-mail: fontenellesarah@gmail.com

³³ Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. Profa. do PPGCOM - Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Piauí – UFPI. E-mail: janetepascoa@yahoo.com.br

“Orquestra Sinfônica de Teresina – OST”, during the year 2012, with performances in various cities in Brazil. The historical institutionalization of polarization between the scholarly and popular was the problem that led us to a theoretical-critical, enabling us to recognize mergers positive from the standpoint of cultural and communicative, with an impact on the production and reception, with the multimeter the media impact and the greatest achievement of various audiences.

Keywords: Culture. Music. Scholar. Popular. OST.

1. APRESENTAÇÃO

Diferenciar culturas e músicas eruditas das culturas e músicas populares sempre preencheram os espaços e discussões de músicos, comunicadores, artistas, historiadores e pesquisadores culturais, sendo encontradas em grande parte da história da humanidade. Todavia, nosso intuito aqui trata-se de entender tais denominações para tentar desconstruir essa polarização institucional, política e ideológica, de separação e fragmentação possível entre erudito e popular, no sentido de aproximarmos estes conceitos, se é que não estejam tão próximos a tal ponto de não termos percebido.

Demasiado indispensável é o entendimento sobre: O que é cultura? O que é música erudita? E música popular? Enquanto componentes de uma diversidade cultural, encontram-se distantes? Próximos? Que processos de construção simbólica, ideológica, social e histórico-cultural estão presentes nesta tensão? Enfim, este estudo de caso (VENTURA, 2007. p. 384) foi realizado em 10 meses, onde foram analisadas apresentações, entrevistas, publicações e depoimentos de integrantes da Orquestra Sinfônica de Teresina quanto às atividades do Projeto Cantata Gonzaguiana.³⁴

Os percursos históricos da música e da humanidade foram perpendicularmente traçados desde tempo atrás até os dias atuais, ultrapassando diversos obstáculos espaço-temporais, principalmente pelo poder comunicacional que a música como expressão artística tem. Por isso, analisar as aproximações entre a música e seus públicos tendo como entremeio o erudito e o popular é mister para o estabelecimento de compreensões sobre o estado da arte da cultura local hoje.

³⁴ Deste ponto em diante a Orquestra Sinfônica de Teresina será referendada como OST e o Projeto Cantata Gonzaguiana como CG.

2. CULTURA E UMA MULTIPLICIDADE DE CONCEITOS

As abordagens teóricas que procuram apresentar o conceito de cultura são inúmeras e complexas, pois como introduz Eagleton (2005), sua amplitude e concomitante especificidade reforçam seu espectro inconsciente e irracional, o que obscurece a compreensão das suas significações, dos sentidos e dos valores que historicamente foram atribuídos à palavra cultura. Vejamos a abordagem do crítico literário contemporâneo quanto a este pensamento:

Incapaz, de certo modo, de dizer uma coisa sem dizer qualquer coisa, a cultura não diz o que quer que seja, eloqüente ao ponto extremo de ser muda. Ao cultivar toda a possibilidade até o seu limite, arrisca a deixar-nos com os músculos entorpecidos, imobilizados, tal é o efeito paralisante da ironia romântica. (EAGLETON, 2005, p. 33)

Todavia, à procura de uma objetividade interpretativa devemos enveredar pelas considerações deste filósofo britânico que aborda três sentidos modernos de cultura: 1) Como civilidade; 2) Como modo de vida característico; e 3) Como especialização às artes. Neste contexto, é o terceiro sentido que guiará nossa abordagem conceitual para entender o imbricamento entre a música erudita e a música popular fundidas para o desenvolvimento da CG.

A cultura como sentido de especialização às artes abordado por Eagleton (2005) inclui a atividade intelectual em geral (Ciência, Filosofia e Erudição), bem como as atividades imaginativas como *Música*, pintura e literatura. Esta é uma tradição romântico-humanista que traz consigo características a posteriori questionadas por nós em acordo com Eagleton (2005, p. 32, grifo nosso). Estes traços são de que este sentido traz uma carga pós-moderna de recusa ao partidarismo, tornando-a neutra, baseada na não-utilidade, transcendente à política, crítica do capitalismo e inevitavelmente mais contemplativa que engajadora. No entanto, ao lado do autor, entendemos que esta postura não é politicamente inocente, inclusive aproximando-se mais de uma perspectiva liberal de tendência conservadora.

Nesta atmosfera conceitual observamos uma identificação marxista de Terry Eagleton e sua filiação aos estudos culturais, principalmente às ideias de Raymond Williams que propõe uma reaproximação dos sentidos de cultura uma vez

fragmentados, numa religação estético-antropológica que privilegia a diversidade de culturas, entrelaçadas pelo pensamento dialético. Esta lógica de pensamento é matricial para nós, pois a teoria pós-moderna traz um sentido popular à cultura, fortalecendo a alteridade e incorporando a cultura como um nível dominante da vida social.

O reforço desta perspectiva pode ser encontrado em THOMPSON (2002, p. 176), quando reforça o fato de que a cultura de um grupo ou sociedade é o conjunto de crenças, costumes, ideias e valores, bem como, os artefatos, objetos e instrumentos materiais, que são adquiridos pelos indivíduos enquanto membros de um grupo ou sociedade:

Cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças.

Esta também é a nossa defesa. A de que cultura pode ser vinculada a uma comunidade desenvolvida técnica e economicamente, pode representar formas de vida social mais rústicas e primitivas, mas, sobretudo, e próximo ao que pensa Geertz (1989), deve ser pensada como sistema simbólico, claramente possível pelo isolamento histórico de grupos humanos, que expressa as relações próprias da comunidade, passando por gerações, até caracterizar-se por um sistema integrado de ações conjuntas, identificadas por sua ideologia, crenças, expressões, formas de ser e estar.

Filiamo-nos a Eagleton (2005) e Thompson (2002) na crença de que não existem seres ou indivíduos não-culturais, pois estes são produtores de cultura. A identificação com um ser cultural é apenas admitir que a condição humana é sempre encarnada em alguma modalidade cultural específica. Esta defesa é alicerçada no percurso histórico contemporâneo e apresenta uma coerência factual, a exemplo, observamos que as situações de miséria e exploração em diferentes partes do planeta, apresentam distinta formas culturais.

Contudo, é oportuno o entendimento sobre o que é a cultura criada pelo povo (popular), que articula uma concepção do mundo em contraposição aos esquemas oficiais e a cultura erudita que é transmitida na escola e sancionada pelas instituições. Neste contexto, Bosi (1986) esclarece que a cultura erudita tem uma aproximação com o

belo e o autoconhecimento, a partir do encanto com a arte, sob todas as suas vertentes e épocas, enquanto linguagem distinta, que necessita uma educação específica para sua apreciação e contemplação. Contudo, a necessidade de não ser encarada como valorização do aristocrático, ou ligada, literalmente, ao poder aquisitivo, se perde, a partir da constatação de que sua existência depende da atenção prévia de necessidades materiais básicas. (BOSI, 1986)

Nesta mesma linha de abordagem, a cultura erudita pode ser representada pelos museus, pelas orquestras clássicas, pelas bibliotecas, pois precisam de um desenvolvimento educacional complexo e de longa maturação. Isto desemboca numa valorização do indivíduo enquanto grupo e também da sensibilidade.

Parece-nos complexo externar qualquer conceito mais objetivo do que é, foi ou será cultura erudita, todavia, encontramos ainda em Bosi (1992, p. 337) intervenções esclarecedoras, como a que segue, em que o fascínio para com os iletrados e selvagens parece se perder com a o advento civilizatório:

Esta, ou ignora pura e simplesmente as manifestações simbólicas do povo, de que está, em geral, distante, ou debruça-se, simpática, interrogativa, e até mesmo encantada pelo que lhe parece forte, espontâneo, inteiriço, enérgico, vital, em suma, diverso e oposto à frieza, *secura* e inibição peculiares ao intelectualismo ou à rotina universitária. A cultura erudita quer sentir um arrepio diante do selvagem.

A ilustração feita por Muniz Sodré (1988) a partir de Bourdieu também revela um entendimento necessário para o desenvolvimento de nossos postulados:

A explicitação institucional (tanto através da escola como dos protocolos de distinção social inculcados pela família, que incluem maneiras refinadas, domínio de etiquetas, desenvolvimento estético dos gostos, etc.) das normas do campo cultural é hoje característica da produção elevada ou *culta*. Neste sub-campo não se alinha apenas o saber humanístico de raízes greco-latinas, como tende a pensar uma certa sociologia da cultura, mas também a ciência. Bourdieu vê na sua “interrogação axiomática”, a “característica mais específica de todas as formas modernas de produção erudita (arte, literatura ou ciência)”. (SODRÉ, 1988, p. 77, Grifos do autor)

Neste momento, nosso interesse em desconstruir o distanciamento institucionalizado entre cultura erudita e cultura popular nos obriga a indagar: Existe alguma validade na relação da cultura erudita com a popular? Assim incitamos a dúvida, pois percebemos no elitismo cultural um gozo de seus bens culturais, como os melhores

e mais inteligentes, intelectualizados, seu culto infere o consumidor alto, dominador, que tantas vezes exclui o universo dos dominados. Destarte, não nos rogamos o exercício de desacreditar que este contexto emoldura milhares de cérebros, pertencentes a um poderoso sistema simbólico que se chama *culto, erudito, elevado, seletivo e escolástico*.

Diante deste início de diálogo, reporto-me ao que projetou o Entrevistado 02 desta pesquisa: “[...] o erudito pegou foi carona em Luiz Gonzaga, no popular. Quer dizer, Luiz Gonzaga ficou na boleia e o erudito ficou na carroceria.” Todavia, não podemos perder de vista que o povo (índios, negros e pobres) foi colonizado pela cultura urbana portuguesa, eurocentrada, pelo catolicismo jesuíta e por último, pelo Estado, pela Escola, pelo Exército e pela Indústria Cultural que continua atingindo este mesmo povo agora pelas Indústrias Criativas (BENDASSOLLI, 2009).

É historicamente perceptível que a cultura dominante, letrada, escolástica e fabril foi a que mais se expandiu, todavia, muitos preceitos coloniais e aristocráticos da religião católica deram lugar a culturas populares como as sertanejas, ao Carnaval, aos Afoxés, promovendo novas manifestações, mas também podendo ser entendida como um fenômeno da resignificação, onde a cultura dominante é absorvida e *descodificada* pela cultura dominada, de tal modo que, nesta última, já não fica da cultura superior nada a não ser, talvez, o desejo que têm os dominados de apreender os dons e os poderes dos seus patrões. (Grifo nosso)

Este prisma, é fortalecido pelos ditos de Sodré (1988, p. 74):

[...] a cultura é um suposto foco de verdade universal e substitui o poder teológico como guardião dos regimes de veridção e de desenvolvimento da personalidade individual. Essa substituição se assenta em relações sociais definidas por critérios de autonomia profissional, que se fazem acompanhar de normas delimitadoras [...]

Historicamente incrustada no verso cultural do mundo, temos o que Bosi (1992) chama de cultura popular: aquela que é caracterizada como a cultura das massas e para as massas, que, contudo, é institucionalizada, ou pelo Estado ou pela iniciativa privada, organizações modernas e complexas que administram a produção e a circulação de bens simbólicos. Todavia, o que nos chama atenção e nos importa nesta fase são os

fenômenos simbólicos que nascem do imaginário do povo, estruturados de diversas formas, indo do rito quilombola da Comunidade Mimbó (Amarante-Pi) ao Bumba-meu-Boi (patrimônio folclórico maranhense). Ou seja, serve-nos de contraponto conceitual a vertente romântico-nacionalista, ou romântico-regionalista, ou romântico-populista, que valida a transmissão pelo folclore, que ignora ou recusa as suas vinculações com a cultura de massa e a cultura erudita, e identifica as expressões grupais com um mítico espírito do povo, ou mais ideologicamente, com uma Nação. E, para o fortalecimento deste entendimento ancoramo-nos em Fernandes (1998), que caracteriza a cultura popular, como as manifestações coletivas, geralmente no espaço não-urbano, são os ritos antigos, os rurais, etc. Todavia, nos alerta que estas características devem ser associadas agora a um sentido semiótico de reapropriação e ressignificação temporal, historicamente determinada, que inclusive luta contra os ditames da indústria cultural, procurando incorporar a tecnologia e reconvertê-la enquanto instrumento de uma sociabilidade espontânea e autêntica. É o que Habermas (1987 citado por Gutierre; Almeida, 2004, p.56) expõe quando diz que a cultura é o armazém do ser humano, e a cultura popular, como caracterizada logo acima, luta para manter a tradição sem sucumbir à indústria cultural.

O imbricamento entre cultura popular e cultura de massa torna-se neste contexto um problema, portanto não devemos evoluir nesta discussão sob pena de reconfigurar nossa linha de raciocínio. Desta forma, concluímos que para nossas pretensões, o entendimento sobre cultura popular não deve partir da Teoria Crítica dos Estudos Culturais, notadamente da Escola de Frankfurt, com as premissas de Adorno de Horkheimer, mas sim deve ser desenvolvida segundo os estudos culturais britânicos a partir das contribuições do *Centre for Contemporary Cultural Studies*, principalmente por Richard Hoggart (1958) e Raymond Williams (1958), que tem seus postulados relacionados a um forte populismo cultural. Assim, Douglas Kellner aponta que para os ingleses, cultura popular é algo relativamente autônomo e proveniente da classe trabalhadora, que é *do povo*. (KELLNER, 2001, grifo nosso)

Ainda, Kellner (2001, p. 51) apresenta o que para nós deve ser considerado como conceito adequado ao que nos prostramos a discutir:

O discurso do “popular” também foi utilizado por muito tempo na América Latina e em outros lugares, para descrever a arte produzida pelo povo e para ao povo, como esfera oposta à cultura dominante ou hegemônica, que é muitas vezes uma cultura colonialista, imposta de cima para baixo. Portanto, na América Latina e em outros lugares, a expressão “forças populares” indica os grupos que lutam contra a dominação e a opressão, enquanto “cultura popular” indica a cultura do povo, feita pelo povo e para ao povo, no sentido de que o povo produz essa cultura e participa das práticas culturais que articulam suas experiências e aspirações. (Grifos do autor)

O relacionamento hostil entre os termos *erudito* e *popular* ora perceptível no campo teórico, mas empiricamente possível e percebido na produção da CG pela OST, nos remete ao que postula Eagleton (2005, p. 14, grifos nossos):

A idéia de cultura, então, significa uma dupla recusa: do determinismo orgânico, por um lado, e da autonomia do espírito, por outro. É uma rejeição tanto do naturalismo como do idealismo, insistindo, contra o primeiro, que existe algo na natureza que a excede e a anula, e, contra o idealismo, que mesmo o mais nobre agir humano tem suas raízes humildes em nossa biologia e no ambiente natural.

E é neste panorama de entendimento, recortado, sobre cultura erudita e cultura popular, que tentaremos articular um paralelo conceitual às músicas erudita e popular. Vamos adiante?

3. AS DUAS MÚSICAS

A música acompanhou historicamente o homem e se fez, desde o incremento da sua ampla difusão, fator constituinte da realidade social e cultural. A partir das tensões e contradições promovidas por seus sons, melodias e letras, pois ela deve ser compreendida com um campo onde se estabelecem conflitos, a música está presente em todo o planeta, compondo-se como um dos principais alicerces das diferentes culturas, seja por suas relações coletivas ou individuais com os sujeitos sociais.

A polarização entre a música erudita e a música popular é uma construção simbólica de caráter ideológico e social, assim pensa Bizzocchi (1999). Para o autor, essa polarização é histórica e caracterizou-se por uma aristocracia que considerava a música erudita como a única forma de cultura, pois a música popular era uma não-cultura, ausente de características civilizatórias. Este contexto está repleto de

representações ideológicas e artísticas de uma minoria da sociedade (elite) caracterizada outrora como de classes.

Isto acima nos parece nocivo, principalmente após ouvir depoimentos do Entrevistado 03 de nossa pesquisa que diz: “A essência da música erudita é a música de uma época: renascimento, barroco, clássico, romântico e moderno. É uma música que em sua época era popular. Beethoven quando fez a 5ª Sinfonia, fez com um tema que era popular para ele.”

Oportunamente, encontramos na defesa de Silva (2008), também a defesa do Entrevistado 03, quando, aparentemente contraditório, pois se propõe a utilizar as ideias de Adorno, anteriormente negado por nós, mas que agora nos fortalece o entendimento. O autor afirma que a arte musical de Mozart, que foi um compositor genuinamente clássico, também era popular. Poderíamos então, chamar de popular, aquela música que a população, em sua maioria, consome. A música de Tom Jobim, por exemplo, foi e é popular. O mesmo Jobim se tornou clássico, na nossa música, pela beleza, pela seriedade de sua obra, por sua arte.

Em Bizzocchi (1999) e Silva (2008) encontramos subsídios para afirmar que a música erudita deu origem às partituras musicais, que pode ser tocada por um instrumento só, por pequenos grupos de instrumentos e também por Orquestras, que é uma música rígida, ortodoxa, em que os instrumentistas precisam seguir ao pé da letra todas as instruções da partitura e não podem improvisar. Numa aproximação espacial, também absorvemos que a música erudita ou clássica, no Brasil dos primeiros séculos de colonização portuguesa, vincula-se à igreja e que somente com o músico Heitor Villa-Lobos é que ela se consolidou em nosso país. Também pudemos perceber que, para nossos músicos, historiadores e pesquisadores, os maiores nomes da música erudita estão nesta relação: Haydn, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin e Villa-Lobos.

Quanto às características da música popular que aqui pensamos, podemos absorver historicamente o que trata Napolitano (2002). Para o historicista, música popular é o mesmo que canção e é um produto do século XX. Possui uma fonografia específica e um padrão de 32 compassos (COLLURA, 2008. p.124), adaptada a um

mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...).

A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita (o lied³⁵, a chançon³⁶, árias de ópera³⁷, bel canto³⁸, corais, etc.), da música folclórica (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais e do cancionero “interessado” do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas (NAPOLITANO, 2002, p. 8).

Em nosso país, pensamos que a diversidade cultural está presente nestas duas músicas. Pois como disse Kiefer (1990, p. 33) “os compositores eruditos do Modernismo não podiam deixar de dar atenção aos gêneros populares (ou semi-eruditos) nacionalizados [...]”. E vimos isso com Heitor Villa-Lobos, que digeriu insaciavelmente muitos vocabulários musicais, atuando de maneira bem brasileira, no nível popular e no erudito, e promovendo uma fusão entre os dois. Também pudemos perceber isto nas apresentações da OST, especificamente na CG.

Por oportuno, não podemos deixar de introduzir que a manifestação cultural remetente ao popular analisado foi o gênero musical Baião/Forró, inaugurado na indústria fonográfica nacional por Luiz Gonzaga na década de 1940. Mas, será o Baião uma música popular?

Quando pensamos concomitantemente em música e Baião, que logo resinificou-se para o Forró, percebemos que não podemos esquecer uma função social básica que a música sempre desempenhou: a dança. Elemento catalisador de reuniões coletivas, voltadas para a dança, desde os empertigados salões vienenses ao mais popularesco

35 É um termo tipicamente usado para classificar [arranjos musicais](#) para [piano](#) e [cantor solo](#), com letras geralmente em alemão.

36 É uma palavra de origem francesa, que significa "canção".

37 É qualquer composição musical escrita para um cantor solista, tendo quase o mesmo significado de canção.

38 É uma tradição vocal, técnica e interpretativa da Ópera italiana.

arrasta-pé, passando pelos saraus familiares e pelos não tão familiares bordéis de cais-de-porto, a música popular alimentou (e foi alimentada) pelas danças de salão.

Quanto à origem da palavra Forró, podemos evidenciar a existência de três versões diferentes. A primeira, talvez a mais conhecida, é a que diz que o termo surgiu no final do século XIX, nas construções das estradas de ferro no Nordeste pelos ingleses. Estes realizavam festas frequentemente, mas nem sempre abertas à população. Quando a festa era aberta à todos, escrevia-se na entrada For All (isto é, para todos) (ROCHA, 2004). Então, o termo Forró teria surgido como variação da pronúncia da expressão inglesa citada. A segunda versão é muito parecida, porém, quem realizaria as festas seriam os soldados norte-americanos durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) (ROCHA, 2004). E, por fim, a terceira tem relação com a expressão africana - forrobodó – mais antiga, significando algazarra, festa para a ralé, arrasta-pé e representando, segundo Aurélio Buarque de Holanda, a contração de forrobodó, que é a mais aceita. (ROCHA, 2004).

Ainda, segundo Quadros Júnior & Volp (2005, p. 119):

O Forró é a festa onde se toca gêneros musicais nordestinos, tais como o baião, o xote, o xaxado, o côco e a quadrilha, e se dança o baião, o xote, o xaxado, o côco e a quadrilha. Porém, é importante atentarmos que, popularmente, o termo forró é usado para designar tanto as “danças nordestinas” quanto as “músicas nordestinas”, por isso é comum as expressões “Vamos dançar um forró” ou “Vamos tocar um forró”. Note-se, ainda, que estas expressões não distinguem os vários gêneros musicais e os vários ritmos de dança que compõem o fenômeno. (grifo dos autores)

Assim, como música, o Baião e Forró são elementos culturais que fundamentam grande parte dos comportamentos de nossa sociedade, que pauta-se em seus ritmos, letras e danças por ela desencadeadas para nortear seu cotidiano. Para Trotta (2009, p. 22), a música constitui um importante espaço aglutinador dos hábitos, desejos, saberes, sonhos, costumes e valores que permanentemente circulam e entram em conflito no terreno da cultura. Em outras palavras, músicas não apenas fazem cantar, dançar e divertir, elas “carregam teias de significados, valores e sentimentos que interagem com a vida cotidiana das pessoas e dos grupos sociais”.

4. O CASO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA: e uma Cantata Gonzaguiana

Swoboda (1968) diz que a Orquestra, enquanto bem institucionalizado, teve contribuições e percurso seminal desde meados da era cristã, passando pelo Renascimento, Barroco e Romantismo, mas foi no Classicismo a sua mais forte demonstração de autonomia, entre 1750 a 1820. No século XX, em plena Modernidade, houve uma ampliação desta autonomia, principalmente do ponto de vista quantitativo e ela passou a ser dividida em três formas principais: a) Orquestra de Câmara, constituída por um pequeno grupo (entre 8 e 18 músicos), que executa músicas instrumentais em pequenos locais, dedicando-se a um segmento instrumental restrito; b) Orquestra Filarmônica, maior que a de Câmara em número de músicos e instrumentos, mantida por amigos, admiradores da arte e entidades privadas; e c) Orquestra Sinfônica, composta por naipes³⁹ de diversas famílias instrumentais, maior que a de Câmara e a Filarmônica, sendo mantida por entidades privadas e pelo poder público.

O estudo foi realizado a partir de uma revisão de literatura, de pesquisa bibliográfica sobre cultura e música erudita e popular, bem como de pesquisa em acervo da OST e de materiais publicitários produzidos pela própria OST, reportagens de jornais impressos e publicadas na internet. Também foram realizadas três entrevistas abertas com um produtor, um músico e um regente da OST.

O que hoje é a OST, outrora foi originada ainda como Orquestra de Câmara em 1993. Todavia, em 1986 ela foi criada pela Lei Municipal nº 1.842 de 26 de fevereiro de 1986, para ser mantida pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves, com o objetivo de desenvolver atividades de artes cênicas, plásticas, literatura, música, folclore e música popular, e que teve sua materialidade a partir de um projeto social de musicalização para crianças carentes por meio de instrumentos de cordas friccionadas (violinos, violoncelos, violas e contrabaixos), com fomento do Ministério da Cultura, no ano de 1991. 25 jovens bolsistas integravam o grupo. Em 2005, passou a ser Orquestra Filarmônica, pois teve o suporte financeiro da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos. E em 8 de junho de 2007, passou a contar com a gestão administrativa e financeira da Prefeitura Municipal de Teresina, por decreto municipal, conseqüentemente tornou-se a OST, tendo como missão o aperfeiçoamento e a

³⁹ Uma Orquestra possui quatro famílias (naipes) de instrumentos: cordas, madeiras, metais e percussão. Disponível em: <<http://sandra-musicasempre.blogspot.com.br/2011/05/naipes-da-orquestra.html>> Acesso em: 05 ago. 2013.

musicalização profissional, a difusão da música clássica erudita e regional, bem como a promoção e o desenvolvimento dos músicos e da organização musical. (FEITOSA, 2010); (MAGALHÃES, 2010)

A juventude da OST fez com que até hoje, apenas dois maestros estivessem a sua frente. O primeiro foi Emmanuel Coelho Maciel, violinista e Professor do Departamento de Educação Artística da UFPI e de formação clássica, que permaneceu na OST por oito anos, quando então o Maestro Aurélio Melo assumiu a regência e direção da Orquestra. Hoje a OST é formada por 73 músicos (violino, viola, cello, baixo, clarinete, oboé, fagote, flauta, trompete, trombone, tuba, trompa, tímpano e percussão), 2 regentes e 4 produtores.

A OST durante sua existência já desenvolveu diversos trabalhos e apresentações. Após sua institucionalização como orquestra sinfônica ela passou a realizar diversas apresentações em espaços públicos, teatros e igrejas e teve como principais produções: Concerto para Crianças; A 9ª Sinfonia de Beethoven; Os Recitais Didáticos; Concerto de Natal; Publicou o livro “Repertório Básico”; Gravou o CD “Valsas Piauienses”, de Possidônio Nunes Queiroz; Apresentação com Maristela Gruber; Música depois da Missa; OST nos Bairros; Concertos pelo Sertão; Cantata Gonzaguiana; Concertos Matinais; e 1ª Semana Sinfônica.

O projeto Cantata Gonzaguiana foi pensado a partir dos resultados obtidos com o Projeto Concertos pelo Sertão, em que a OST, com patrocínio da Petrobrás realizou 09 apresentações em 04 Estados Nordestinos: Piauí (Valença, Picos e São Raimundo Nonato); Ceará (Crato e Juazeiro do Norte), Bahia (Juazeiro da Bahia e Remanso) e Pernambuco (Salgueiro e Petrolina), em que atingiu todos os seus objetivos e teve suas expectativas de receptividade do público superadas. Destarte, numa discussão com o ator e humorista João Cláudio Moreno, o Maestro Aurélio Melo resolveu pensar, desenvolver e executar a CG.

Como a denominação do projeto já indica o seu eixo fundante, resta-nos apenas repeti-lo. A CG é a apresentação de um conjunto de músicas autorais de Luiz Gonzaga, arranjadas sinfonicamente e com o incremento da parte vocal, realizada por um ator e humorista que consegue imitar de forma maestral a voz o Rei do Baião. Realizou

diversas apresentações pelo Brasil, com destaque para três apresentações: a primeira realizada no Projeto Artes de Março, no Teresina Shopping, a segunda foi a apresentação realizada no Congresso Nacional, especificamente no espaço cultural do Senado da República e a terceira foi a última apresentação do projeto, realizada em Exu-PE, cidade natal de Luiz Gonzaga.

O que percebemos ao longo das análises de textos, vídeos, depoimentos e entrevistas realizados foi de que o distanciamento institucionalizado outrora vigente entre o erudito e o popular é desconstruído gradativamente, em tempos pós-modernos, principalmente a partir de exemplos como o da CG. Inicialmente podemos prematuramente perceber algo diferente no depoimento do Maestro Aurélio Melo, TV Senado (2013):

Uma Orquestra Sinfônica do Piauí nunca será igual a uma Orquestra Sinfônica de Brasília, nunca será igual a uma Orquestra Filarmônica de Berlim. Não tem condições! Nenhuma Orquestra do Brasil tem condições de chegar a uma Orquestra Filarmônica de Berlim, pois aquilo faz parte da cultura deles. Mas tocar uma música de Luiz Gonzaga, tocar uma música de Tom Jobim está mais no nosso sangue. Então porque não trabalhar em cima disso?

Todavia, esta é a representação da alteridade que vem sendo ressignificada na cultura de nosso povo. É por esta fusão cultural que percebemos que as culturas erudita e popular aproximam-se de maneira negociada, a partir de suas realidades específicas e extemporâneas. Após analisar as apresentações percebi o nexos entre as duas músicas. Precisamos entender que entre música erudita e popular não há melhor ou pior, superior ou inferior, são simplesmente diferentes, passíveis de imbricamento e absorção uma pela outra. A liberdade de expressão característica da cultura popular e o canonismo do erudito promovem uma nova emergência cultural, ressignificada, que pode ser lida, negociada e de interesses diversos, por diferentes audiências agora.

A efusividade com que o público aplaude as apresentações das CG faz-nos crer que a produção cultural do povo, representada pelas produções de Luiz Gonzaga, foi absorvida pela dinâmica hegemônica da música erudita com bastante propriedade. A cultura sertaneja consolidou-se como uma dinâmica de inclusão, gerando uma nova forma de expressão artística. O distanciamento institucionalizado do popular em relação ao erudito agora transformou-se em uma aproximação cultural. O Baião e o Forró são

manifestações da identidade cultural brasileira, assim como o Samba e o Carnaval, e apresentaram-se neste projeto como uma estratégia eficaz de aproximação do povo com a música erudita de característica nordestina.

O reforço desta perspectiva é apoiado no entendimento do Entrevistado 02 quando solicitado a apresentar a expressão de seu sentimento ao tocar música popular com arranjos eruditos durante a CG?

É como se eu tivesse passando na peneira a força do povo nordestino. Esse paradoxo que há: rico-pobre; feio-bonito; alto-baixo; magro-gordo (verbalização acompanhada de expressão facial de negação) [...] Aquele sorriso que você vê na hora que eu tô tocando... pra mim ali... eu estou no céu, num diálogo com Deus... É corpo e espírito. [...] O povo brasileiro, o povo piauiense está precisando de referência, de sorriso, de alegria [...] E pra mim, a Gantata Gonzaguiana tem um gostinho especial, pois eu não nasci na Alemanha, eu sou nordestino, nascido em Demerval Lobão. Então quando eu coloco o chapéu de couro e toco um xote, um baião, um xaxado, eu digo aqui sim, aqui é a minha casa.

5. PERCEPÇÕES E ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Numa época em que a música erudita pautava-se na autoafirmação de padrão cultural único e melhor para a sociedade, negando-se veementemente a cultura do povo, pois o atraso, a pequenez e a tradição próprias dela, fazia com que seu lugar fosse inferiorizado, podemos defender apenas o preciosismo das melodias, a instrução e a beleza sonora que nos encanta e desperta um prazer quase que inexpressível em palavras. Todavia, foi possível observar neste estudo, dentro das ações da CG, que este panorama vem sendo ressignificado.

A partir da revisão de literatura e da pesquisa bibliográfica realizada também com o Projeto Concertos pelo Sertão, desenvolvido pela OST antes da CG e que serviu de pedra fundamental para se pensar esta fusão entre o erudito e o popular, foi possível analisar que a música erudita passou a ter um relacionamento mais próximo com um público diversificado, diferente daquele que se digna apreciá-la e daquele que não a conhecia. As dinâmicas de apresentação (ao ar livre, geralmente se uma acústica apropriada), o locais eleitos (praças, igrejas, shopping, adros) e os municípios e localidades em que as apresentações aconteceram têm relações estreitas com a música popular, assim, apresentar uma música erudita a partir de composições em que o público

se identifica, fez emergir novas formas artísticas com aproximações culturais antes marginalizadas.

Parece-nos razoável começar a questionar se termos como música clássica, música de concerto, música boa, música intelectual, música superior e a verdadeira música, próprios do século passado, devem continuar sendo sinonimizados à música erudita. Será que hoje seríamos capazes de responder com propriedade se a música Asa Branca, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1947), que encerra as apresentações da CG, é uma música popular? É somente popular? Se é um clássico? Será que termos como clássica, de concerto, boa, intelectual, superior e verdadeira podem ser aplicados à música Asa Branca, tocada e cantada na CG?

O relacionamento direto, linear e horizontal que o erudito teve com o público durante as apresentações da CG representou uma estratégia exitosa de aproximação entre o erudito e o popular, que resultou em um dos principais objetivos que os projetos culturais possam prosperar atingir. Vimos esse resultado na resposta do Entrevistado 02 ao ser indagado sobre que contribuições sociais a CG trouxe para a sociedade, quando diz:

O conhecimento! O conhecimento! Porque o ser humano é o que ele vê, o que ele escuta, o que ele geri. Então como é que o povo piauiense poderia gostar, o povo nordestino, o povo brasileiro, gostar de uma música erudita, se ele nunca escutou? Como é que um garoto pode gostar de uma sanfona se ele nunca viu um puxado de fole? Gostar de um zabumba? [...] A Cantata Gonzaguiana tornou isso possível.

Concluimos que as músicas erudita e popular redesenhadas na CG representam o equilíbrio cultural que ambas devem possuir diante do público, pois apenas diferenciam-se quanto a sua forma, som e estrutura, não sendo diferentes quanto à sua altura, peso, tamanho e beleza. Na CG fica nítida a reciprocidade de suas contribuições culturais uma com a outra, principalmente quando observamos uma música popular ser enquadrada numa quadradura, numa melodia sinfônica e ao mesmo tempo uma Orquestra Sinfônica de asas abertas, voando, livre e molejando-se à sonoridade afrodítiana do Baião de Luiz Gonzaga, *sanfoneiro do sertão, brasileiro do Brasil*, como já proclamava o saudoso Luiz da Câmara Cascudo. (Grifo nosso)

As concepções tradicionais de cultura e música erudita, de cultura e música popular, já não mais dão conta das multifacetadas hibridações que cultura e música se prestam, já cessaram historicamente e não servem para entender às simples, e ao mesmo tempo complexas, imbricações culturais contemporâneas, como é o caso da CG. Para este entendimento é preciso ladear com indiferença parcialidades e preconceções, pois a incompletude sobre o entendimento do outro nos reforça a compreensão de estarmos quase sempre distantes do que seria a verdade. Ao contrário, a alteridade nos deve proporcionar contribuições para uma melhor significação da multiculturalidade, em sua característica estadunidense liberal como traz CANCLINI (1997) em sua produção *El malestar en los estudios culturales*, que postula uma igualdade natural e uma equivalência cognitiva entre as diferentes culturas.

A brevidade deste diálogo incontenta-nos o espírito disseminador de nossas crenças, no entanto, findo estes superficiais comentários, sublinho a necessidade de aprofundamento deste entremeio, de observações a partir de mais lugares plurais para a evolução de um lugar que se não mais plural ainda, que clarievidencie processos comunicacionais e culturais que permeiem iniciativas artísticas, políticas e culturais como o caso da CG. E ainda, pontuo a experiência das duas músicas em contextos ainda mais eloquentes, como o da Orquestra Sanfônica de Teresina, que já influenciada pela OST e pela CG, presta a oportunidade empírica de sentirmos esta energia musical que traz o erudito e o popular fundidos em composições de Luiz Gonzaga e Dominginhos.

REFERÊNCIAS

- BENDASSOLLI, Pedro F.; WOOD JR., Thomaz; KIRSCHBAUM, Charles; CUNHA, Miguel Pina e. Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. **Rev. adm. empres.** [online]. 2009, vol.49, n.1, pp. 10-18. ISSN 0034-7590.
- BIZZOCCHI, Aldo. O clássico e o moderno, o erudito e o popular na arte. **Líbero**. São Paulo, v.2, n.3/4, p.72-76, 1999.
- CANCLINI, Néstor García. El malestar en los estudios culturales. **En Fractal**. Revista Trimestral [on line], n. 6, jul - set, ano 2, volume II, México. 1997. p. 45-60. Disponível em: <<http://www.mxfractal.org/F6cancli.html>>. Acesso em 05 ago 2013.

COLLURA, Turi. **Improvisação**. Volume I: práticas criativas para a composição melódica na música popular. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008. 124 p.

CONCERTOS PELO SERTÃO: com a Orquestra Sinfônica de Teresina. Teresina, PI: Adjunto Produções e eventos, 2010. 1 DVD-vídeo.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira e culturas brasileiras**. In: BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345.

_____. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo-SP: Ática, 2000.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 9-125.

FEITOSA, Lígia Rocha Cavalcante. **E se a orquestra desafinar?** Contexto de produção e qualidade de vida no trabalho dos músicos da Orquestra Sinfônica de Teresina/PI. Dissertação (Mestrado). Brasília-DF: UNB, 2010.

FERNANDES, F. O folclore de uma cidade em mudança. In: OLIVEIRA, P. de S.

(Org.). **Metodologia das ciências humanas**. São Paulo: Hucitec: UNESP, 1998.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GUTIERRE, Gustavo Luis; ALMEIDA, Marco Antonio Bettine. Subsídios teóricos do conceito cultura para entender o lazer e suas políticas públicas. **Conexões**. v. 2, n.1, 2004.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru-SP: EDUSC, 2001. p. 09-122.

KIEFER, Bruno. **Música e dança popular**: sua influência na música erudita. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

MAGALHÃES, Laerte; SILVA, Iane Carolina. **Textos**. In: CONCERTOS PELO SERTÃO: com a Orquestra Sinfônica de Teresina. Teresina, PI: Adjunto Produções e eventos, 2010.

MELO, Raimundo Aurélio. **Entrevistado 03**. Cantata Gonzaguiana: o erudito e o popular em processo de fusão. Entrevista concedida ao pesquisador Fábio Soares da Costa. Teresina-Pi: Palácio da Música de Teresina. 02 ago 2013. Arquivo mpg. 32 min.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte-MG: Autêntica, 2002.

QUADROS JÚNIOR, Antonio Carlos de; VOLP, Katia Mary. Forró Universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. **Motriz**. Rio Claro, v.11, n.2, p.117-120, mai./ago. 2005.

ROCHA, J. M. T. Forró eletrônico, forró universitário. In: FESTIVAL DO FOLCLORE, 40. 2004, Olímpia. **Anuário**. ano 31, n.34, p.62-71.

RODRIGUES, Jeová Matos. **Entrevistado 02**. Cantata Gonzaguiana: o erudito e o popular em processo de fusão. Entrevista concedida ao pesquisador Fábio Soares da Costa. Teresina-Pi: Palácio da Música de Teresina. 29 jul 2013. Arquivo mpg. 25 min.

SANTOS, Francisco Luiz Araújo dos Santos. **Entrevistado 01**. Cantata Gonzaguiana: o erudito e o popular em processo de fusão. Entrevista concedida ao pesquisador Fábio Soares da Costa. Teresina-Pi: Palácio da Música de Teresina. 27 jul 2013. Arquivo mpg. 32 min.

SILVA, Marco Aurélio A. **Música erudita e música popular**. Sociedade e Cultura, 11 jan. 2008. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/3518/1/Musica-Erudita-E-Musica-Popular/pagina1.html#ixzz1CcIINicf>>. Acesso em 05 ago. 2013.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 13-92.

SWOBODA, H. **O mundo da orquestra sinfônica**. Rio de Janeiro-RJ: Fórum Editora, 1968.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 165-215.

TROTTA, Felipe. O forró eletrônico no nordeste: um estudo de caso. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116, janeiro/junho 2009.

TV SENADO. **Espaço cultural**. Cantata Gonzaguiana. 2013. Programa Especial TV aberta. Acervo particular da OST. Direção: Adriana de Andrade. 58 min.

VENTURA, Magda Maria. O Estudo de Caso como Modalidade de Pesquisa. **Revista SOCERJ**. setembro/outubro, 20(5)383-386, 2007.