

## *O folclore goiano chega ao disco: autenticidade, identidade e memória\**

MARIA AMÉLIA GARCIA DE ALENCAR  
Universidade Federal de Goiás

**Resumo:** O artigo apresenta, numa primeira parte, uma revisão sobre a inserção dos estudos de folclore no universo da academia, no Brasil. Em seguida, aponta os primeiros estudos publicados no estado de Goiás sobre o folclore musical, destacando-se as gravações da cantora Ely Camargo. Na terceira e última parte, faz uma reflexão acerca das noções de autenticidade, identidade e memória cultural, tendo como referências manifestações musicais goianas.

**Palavras-chave:** Folclore; Música; Goiás.

**Abstract:** This article presents a reflection on folk studies in Brazil's academic world. Reviews the first published research on folk music regarding the state of Goiás, stressing the first recordings by the singer Ely Camargo, and presents an analysis of the notions of authenticity, identity and cultural memory, based on musical manifestations from Goiás.

**Keywords:** Folklore; Music; Goiás.

**A** “geração de 1870”, ou a Escola de Recife, da qual fizeram parte intelectuais como Silvio Romero, Euclides da Cunha, José de Alencar e Afonso Arinos, entre tantos outros, tendo por base um nacionalismo peculiar, buscou estudar e compreender a realidade brasileira. Eram os “mosqueteiros intelectuais”, como se autodenominavam, e tiveram sua base social nas forças de oposição no ocaso do Império:

Esse nacionalismo intelectual não se resumia em um desejo de aplicar ao país as técnicas de conhecimento desenvolvidas na Europa. Mais do que isso, ele significava um empenho sério e conseqüente de criar um saber próprio sobre o Brasil, na linha das propostas do cientificismo, embora não necessariamente comprometido com ele (SEVCENKO, 1983, p. 85).

Escritores e intelectuais começaram a re-significar a cultura popular, agora como explicativa da nação, em processo de constituição. O país assiste a dois movimentos concomitantes: a tentativa de elaboração de uma teoria sobre a sociedade brasileira e o processo de formação de uma *intelligentsia* nacional. Intelectuais e sociedade se constituem no mesmo movimento (LIMA, 1999).

A Primeira Guerra Mundial provocou um abalo na influência arraigada da cultura europeia no Brasil. A “civilização ocidental” havia levado a Europa à barbárie da guerra e à ameaça de regimes totalitários. O ideal de progresso, característico das ideologias do século XIX, caía por terra. Afirmase a idéia de que o Brasil, que até então tinha se reconhecido através do homem do litoral, em contato mais íntimo com o exterior, ficava vulnerável a influências que punham em risco a nacionalidade autêntica. A regeneração da nacionalidade deveria ser buscada na cultura do interior (VIDAL e SOUZA, 1997, p. 104).

A realização da Semana de 22 provocou o surgimento de grupos de intelectuais que, de forma heterogênea, buscavam o nacional e o primitivo. No grupo *Anta* reuniam-se Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado. Para este grupo, o primitivismo “[...] deveria ser uma busca da natureza pura, uma continuidade das tradições folclóricas, dando origem a um tipo de nacionalismo ufanista [...]” (MADEIRA e VELOSO, 1999, p. 90). Numa outra vertente, encontrava-se o grupo que se reunia em torno da revista *Antropofagia*: Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Raul Bopp. Para eles, “[...] passado, tradição, primitivo, seriam fontes de um lirismo original, matéria-prima para a paródia e para a crítica, incorporando contradições entre a natureza, a floresta e a cidade...” (MADEIRA e VELOSO, 1999, p. 90).

Musicólogos ligados ao movimento modernista, como Mário de Andrade e Renato Almeida, deram grande impulso à busca do que consideravam as autênticas raízes da música nacional: “A Música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça” (ANDRADE, 1941, p. 29). Para esse autor, a música nacional, surgida da mescla da contribuição dos povos formadores – índios, brancos e negros –, não se constituiria em exotismos originários das três raças, mas em algo novo, propriamente brasileiro, encontrado nas manifestações do “povo”. Fica clara a consciência de que o nacional não se encontrava nas grandes cidades, mas no

interior do país, no mundo rural, no folclore, embora os ritmos urbanos não tenham sido completamente excluídos do projeto modernista.

A partir da década de 1930, as mudanças políticas e econômico-sociais levaram os intelectuais brasileiros a exercer papel fundamental na elaboração de diretrizes para a nação. Novas categorias, como *povo*, *nação* e *cultura* permeavam a produção brasileira nas artes e nas ciências sociais.

Nesta fase, a participação de folcloristas e musicólogos brasileiros nas diversas instituições, a nível estadual ou federal, que se dedicaram à fixação da música nacional e à pesquisa do folclore foi intensa. Entre eles, destacamos Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor e Villa-Lobos. Em busca de uma identidade genuinamente nacional que acreditaram encontrar na cultura popular, para além de propostas e posturas políticas divergentes, estes autores, imbuídos de uma *missão*, esforçaram-se por criar *lugares de memória*, em cooperação com o Estado ou em entidades privadas, onde o que consideravam legítima expressão do povo brasileiro pudesse ser registrado e preservado.<sup>1</sup>

O auge do movimento folclorista no Brasil ocorreu na década de 1950. Renato Almeida fundou, em 1947, a Comissão Nacional do Folclore, uma instituição para-estatal, ligada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), organizada no Ministério das Relações Exteriores para ser a representante brasileira na UNESCO, com a ajuda de Luiz Heitor Correa de Azevedo, primeiro catedrático de folclore na Escola Nacional de Música. Internacionalmente, o folclore era tomado pela UNESCO como uma possibilidade de promoção da paz mundial, no contexto do pós-guerra (SILVA, 2005, p. 2-3).

Nas Universidades que surgiam na década de 1930 (Universidade do Distrito Federal, depois incorporada à Universidade do Brasil, e Universidade de São Paulo) será travado um intenso debate entre folcloristas, sociólogos e antropólogos em torno da definição de limites dessas disciplinas e da incorporação do folclore nas Ciências Sociais. É bem conhecida a polêmica entre Florestan Fernandes e Édison Carneiro, quando o primeiro negou aos estudos de folclore o estatuto de ciência social (VILHENA, 1998, p. 60).

A Comissão Nacional do Folclore, em pouco tempo, se firmou como a instituição mais importante nessa área, congregando a maioria dos folcloristas brasileiros. Na década de 1950 foram realizados quatro Semanas Nacionais do Folclore e cinco Congressos Nacionais em diversas capitais, além de um Congresso Internacional em São Paulo, em 1954, com vários

convidados estrangeiros (VILHENA, 1997, p. 35, nota 2). O objetivo era criar uma entidade governamental preocupada com políticas de preservação e de incentivo à pesquisa, além de um lugar próprio no ensino universitário, através da criação de uma cátedra específica no interior das Ciências Sociais. (VILHENA, 1997, p. 24) A agência governamental foi finalmente criada em 1958 com o nome de Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, sendo seu primeiro diretor Mozart Araújo, sem ligação anterior com o movimento folclórico. O grande diretor da CDFB, entretanto, foi Édison Carneiro, que permaneceu à frente do órgão até 1964, quando foi destituído do cargo por questões políticas.

A segunda meta do movimento folclórico – sua inserção no meio acadêmico como disciplina das Ciências Sociais - jamais foi atingida. Como nos lembra Vilhena (1997, p. 22):

Pelo contrário, no plano dos estereótipos, o folclorista se tornou o paradigma de um intelectual não acadêmico ligado por uma relação romântica ao seu objeto, que estudaria a partir de um colecionismo descontrolado e de uma postura empiricista.

O estudo de Vilhena (1997, p. 39-43) mostra-nos que no campo das Ciências Sociais, onde o folclore pretendeu penetrar, o número de pesquisas e teses referentes ao tema era muito pequeno. Processo semelhante ocorreu na França, como informa Nora (1997, p. 3042):

Numa cultura nacional de inspiração estatizante e coercitiva, o folclore [...] foi por muito tempo marginalizado, reduzido à piedosa curiosidade erudita ou militante. Foi necessária a elevação do folclore à dignidade de uma etnologia [...] depois a integração dessa etnologia a uma antropologia histórica e pleno direito para que as “artes e tradições populares” penetrassem - será que entraram de fato? – no círculo reconhecido do interesse nacional e atingissem o status de disciplina legítima.

Os estudos de folclore, localizados em instituições ligadas diretamente ao Estado e desenvolvidos por intelectuais sem formação específica, não se adequavam ao modelo proposto para as Universidades. Da mesma forma, a ênfase na questão da “construção nacional” também

contribuía para a marginalização dos temas do folclore, ligados à questão da identidade cultural, buscada nas camadas populares rurais. Esses estudos pareciam mais relacionados ao pensamento social tradicional – do qual Gilberto Freyre era o paradigma – onde predominavam o ensaísmo, o ecletismo teórico e a indefinição disciplinar.

A crítica aos trabalhos do movimento folclórico aponta para a falta de atenção aos contextos socioeconômicos e políticos que envolvem determinada produção, ou seja, um viés positivista que caracterizaria toda a ação desenvolvida. Para Vilhena, essa crítica trai certa dose de anacronismo (ou *presentismo*), procedimento que “reduz os processos de mediação pelos quais a totalidade de um passado histórico produz a totalidade de seu conseqüente futuro a uma busca pelas origens de certos fenômenos presentes” (STOCKING *apud* VILHENA, p. 58). Examinar a produção intelectual do passado a partir de concepções predominantes no presente impede a percepção da especificidade das problemáticas da época analisada, submersas em interpretações e valores impostos por um outro tempo. Objetos são também sujeitos e deve-se inseri-los nos contextos em que foram produzidos. Se não se pode isolar a perspectiva do pesquisador do período histórico que elegeu para estudo, é preciso estabelecer uma distância entre esses dois pólos, sob o risco de tudo negar-se ou tudo aceitar-se como igualmente válido.

Por fim, observa-se que o termo “folclore” sofreu uma degradação semântica, sendo hoje usado como adjetivo pejorativo, que indica postura teórica e ideologicamente incorreta, difundido também no senso comum. Os poucos cientistas sociais que estudaram o folclore no Brasil, buscaram, através de longas explicações, justificar a escolha de seu tema – em geral esquecido e anacrônico. Entretanto, é preciso lembrar que:

A compreensão do significado do movimento folclórico hoje exige uma relativização das concepções que o pesquisador possui sobre o trabalho intelectual; caso contrário, corre-se o risco de não se compreender como uma produção “sem sentido” tenha sido “tão abundante” num certo momento da nossa história (VILHENA, 1997, p. 67).

A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, criada em 1958, perdeu força a partir de 1964, com a queda de seu diretor em conseqüência do golpe militar. Outras agências surgiram na esfera federal, como o Instituto

Nacional do Folclore (1974, sob a direção de Renato Almeida) e a Coordenadoria de Folclore e Cultura Popular, já no governo Collor. Esses órgãos sofreram com a descontinuidade que caracteriza a política brasileira. Lutando contra a escassez de verbas e as indefinições da política cultural,

(o movimento folclórico) [...] tem sobrevivido à mudança de siglas e a períodos de retração e de expansão do investimento federal em cultura que se alternam ao longo de sua história... Ao lado das suas iniciativas na área de documentação, pesquisa e incentivo à atividade cultural [...] consolidou-se um acervo importante, representado principalmente pelo Museu de Folclore Edison Carneiro e pela Biblioteca Amadeu Amaral, os mais importantes existentes em nosso país em sua área (VILHENA, 1997, p. 40-41).

Ao lado das instituições federais, diversos governos estaduais mantiveram iniciativas na área do folclore, através de Comissões ou de Departamentos/Divisões ligados a outros órgãos da estrutura burocrática. Em São Paulo, uma instituição privada – o Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima – mantém uma “Escola de Folclore”, única no país, com curso de dois anos. Três cidades paulistas tinham, em 1992, comissões municipais. O relativo sucesso da institucionalização dos estudos de folclore, quase sempre ao abrigo do Estado, aponta para a construção de *lugares de memória* (NORA, 1997).

Nas últimas décadas do século XX, como parte do campo de estudo da Antropologia Social, a pesquisa acadêmica sobre cultura popular – para alguns autores confundida com folclore, enquanto objetos, práticas e concepções considerados “tradicionais” – tem versado, principalmente, sobre atividades artísticas e/ou religiosas, enquanto campos privilegiados de reflexão e ação simbólica (ARANTES, 1998, p. 16 e 59).

Na academia, novos marcos teórico-metodológicos possibilitaram a retomada dos estudos sobre folclore por historiadores. Após o trabalho de Vilhena (1997) citado atrás, o tema foi tratado nos estudos, por exemplo, de Nedel (UFRJ, Dissertação de Mestrado, 1999, e UnB, Tese de doutoramento, 2005), Silva, (UNB, Tese de doutoramento, 2008) e Oliveira, (UFG, Dissertação de mestrado 2008), dos respectivos Programas de Pós-graduação em História. Na América Latina, em particular na área do folclore musical, Tânia Costa García publicou *Tradição e modernidade: reconfigurações identitárias na*

*música folclórica chilena dos anos 50 e 60*, em 2008 e *Tradição e engajamento: Atabualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón*, no mesmo ano. Na Argentina, em 2009, Claudio F. Díaz publicou sua tese de doutorado intitulada *Variaciones sobre el sernacional: una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*.

\*\*\*

As primeiras referências ao folclore goiano datam do fim do século XIX (FRANÇA, 1973, p. XLIX-LXIV). Em 1925, Antônio Americano do Brasil publicou *Cancioneiro de Trovas do Brasil Central*, onde recolheu o cancionero popular goiano. Em 1940 José Aparecido Teixeira publicou *Folclore Goiano: cancionero, lendas, superstições*.<sup>2</sup> São obras ligadas à primeira fase do movimento folclórico nacional, presas a uma preocupação de registro de uma parte da cultura popular que, na compreensão desses autores, estava ameaçada de desaparecimento em razão dos avanços da modernidade.

Em 1942, por ocasião da inauguração oficial de Goiânia – o chamado Batismo Cultural – estiveram na cidade os musicólogos Luiz Heitor Correa de Azevedo e Eurico Nogueira França, com o objetivo de gravar músicas do folclore goiano para o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, da Universidade do Brasil. Esteve também na cidade, na mesma ocasião, representando o Ministério do Exterior, o conhecido musicólogo Renato Almeida. Observa-se que, entre os discos gravados por eles, estão as apresentações folclóricas que tiveram a oportunidade de presenciar no decorrer das festividades. Na classificação por gêneros, relacionam a gravação de Autos e Bailados (Congo e Tapuios), Catiras (duas), um Choro, um Lundu, três Marchas e Marchinhas, dezessete Modas de viola, uma “Quebra-bunda” (“toada da dança desse nome”), uma rancheira, um recortado, Sambas e Sambinhas (seis) um Schottisch e quatro Valsas. Os pesquisadores gravaram ainda entrevistas (inquéritos) a respeito da viola (Chico Onça), do samba (Henrique César da Veiga Jardim); sobre o congo foram realizadas duas entrevistas e uma sobre a dança quebra bunda (Silvestre da Costa Santos), todas com questões formuladas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.<sup>3</sup>

Na esteira da criação da Comissão Nacional do Folclore, em 1947, foi criada a Comissão Goiana de Folclore (1948), tendo sido seu primeiro presidente o Professor Colemar Natal e Silva dando origem, mais tarde, ao

Instituto Goiano de Folclore (1964). Observa-se, nas ações da CGF, pouca atenção à música folclórica, quando muito aos rituais que envolviam a dança. Desde o primeiro momento da sua criação, destacou-se a intensa participação da Profa. Regina Lacerda, responsável pelos contatos com a CNF e representado Goiás em inúmeros eventos na área (OLIVEIRA, 2005, p.65 e seg). Entre suas publicações sobre folclore, destacam-se: *Vila Boa- folclore* (1957) e *Cantigas e Cantares: músicas folclóricas e modinhas goianas* (1978). Na sua atuação como Secretária-Presidente da CGF, Regina Lacerda deu especial atenção ao artesanato, em particular à cerâmica, da qual enviava amostras para exposições nacionais.

Os estudos sobre o tema tiveram impulso em Goiás a partir dos anos 1970, com a consolidação de uma política cultural, particularmente no período de governo de Irapuan Costa Junior (1975-1979).<sup>4</sup> Durante os governos militares, buscava-se produzir uma imagem do país positiva, alegre e popular, o que se traduzia em eventos públicos, publicações e gravações de discos, com o apoio dos poderes públicos. Foi neste período que parte das gravações de 1942 foram recuperadas, numa produção dos Discos Marcus Pereira e Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás (1979) – o disco intitula-se *Batismo Cultural de Goiânia*. O potencial de desenvolvimento do turismo, representado pelas manifestações folclóricas – o turismo cultural –, começava a dar seus primeiros passos em Goiás, com todas as indagações que suscitava. Semanas de Folclore e Artesanato passaram a ser promovidas pela GOIASTUR e Secretaria de Educação e Cultura, além de comemorações relativas ao Dia do Folclore (22 de agosto).

Outro integrante “goiano” da Comissão Nacional de Folclore é Waldomiro Bariani Ortêncio, talvez o último representante do Movimento Folclórico ainda em atividade em Goiás. Muito jovem, mudou-se da Igarapava (SP) para Goiânia, dedicando-se ao estudo da cultura regional. Suas publicações sobre folclore incluem *A cozinha goiana* (1964), um *Dicionário do Brasil Central* (1983) e a *Cartilha do folclore brasileiro* (1997). É ainda compositor, dedicando-se a gêneros característicos do folclore goiano, como folias de reis e modinhas.

Na academia, a criação do Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás, em 1962, possibilitou a implantação da cadeira de Folclore Ibero-americano. Na Faculdade de Letras da mesma Universidade, o professor Ático Vilas Boas incluiu a disciplina Folclore Goiano, redimensionando as abordagens sobre o tema. No setor de folclore do Museu Antropológico da



UFG destaca-se a atuação do antropólogo Carlos Rodrigues Brandão. O Museu propôs um projeto de pesquisa objetivando o estudo e a defesa do folclore no estado (1972), que foi dividido em regiões para fins de análise. (OLIVEIRA, 2008).

Nos programas de pós-graduação em História da UFG e da UNB, como referido atrás, recentemente, o folclore goiano tem sido objeto de dissertações de mestrado e teses de doutorado, assim como, em nível nacional e internacional, o tema tem sido retomado por diversos pesquisadores.

\*\*\*

Grande incentivador de intérpretes e compositores goianos, Bariani Ortêncio, também membro da CGF, por suas ligações com as gravadoras em São Paulo, intermediava os contatos para que a música goiana chegasse ao disco comercial.<sup>5</sup> Quem revela é a cantora goiana Ely Camargo:

Então fui para São Paulo, levei uma carta do Bariani Ortêncio, me apresentando na gravadora Chantecler, do Ted Vieira, [...] para que ele me ouvisse e se eu tivesse condições de gravar, ele gostaria do disco gravado, enfim. [...] Ted Vieira me contratou. Telefonou daí dois, três dias, me dizendo que eu ia começar a gravar um LP. Quer dizer, gravar um LP já era como se sentir premiado, porque se gravava antigamente no compacto.<sup>6</sup>

Ely Camargo nasceu na Cidade de Goiás, filha do compositor, professor de música e violinista Joaquim Edison Camargo. Vive em Goiânia desde a década de 40, sendo, portanto, uma das pioneiras da Capital recém-construída. Desde menina, cantava em corais de igrejas e saraus domésticos. Em Goiânia, atuou em programas de rádio, deixando de lado sua formação de professora e farmacêutica. Integrando-se ao *boom* do movimento folclorista do período, Ely Camargo iniciou sua vida como cantora profissional em 1962, quando fixou residência em São Paulo. Lá gravou 12 LP's e uma série de discos compactos nas gravadoras Chantecler, RCA Victor e COMEP (Comunicações Edições Paulinas). Seus discos foram lançados em Portugal, África do Sul e México. Em seu programa de rádio chamado "Canções da minha terra" dedicou-se à divulgação do folclore nacional e regional, tendo recebido vários troféus como "melhor intérprete"

do folclore brasileiro. Estudiosa da música, entre 1975 e 1977 realizou viagens de pesquisa a todos os países da América do Sul, além do interior do Brasil, recolhendo música folclórica. Observe-se que sua atuação, como pesquisadora, deu-se de maneira isolada e individual, não estando ligada a qualquer órgão voltado para os estudos folclóricos. Ainda assim, teve oportunidade de apresentar-se, como cantora e conferencista, em diversos países da Europa.<sup>7</sup> Ely Camargo gravou recentemente um disco (ainda não lançado) com modinhas, acompanhada do violeiro Roberto Corrêa, de Brasília.

Indagada sobre seu interesse por um repertório ligado ao folclore, Ely Camargo rememora sua infância na cidade de Goiás, antiga capital do estado, onde presenciou grupos de Congos e Tapuios que se apresentavam, por ocasião das festas locais, na casa de sua avó. Nessas ocasiões, os vizinhos eram convidados, quem quisesse podia entrar.

Quando foi para São Paulo, a cantora começou a freqüentar o Museu do Folclore para informar-se melhor sobre o repertório que gravava, onde conheceu o pesquisador e professor Rossini Tavares de Lima: “Porque eu cantava muita coisa que eu sabia que era folclore, porque a gente cantava por aqui, mas muita coisa eu não sabia”. Desse contato resultou um LP em que o professor tocava um instrumento de corda e D. Ely cantava. Sobre esta experiência ela comenta:

Esse primeiro LP ficou lindo, mas com uma dificuldade para mim, porque eu não sabia direito o andamento [...] E você pode tocar a música de diversas maneiras e eu queria a maneira certa. E o professor não tinha. Não tinha partitura, não tinha gravação. [...] Eu sentia que precisava de uma gravação original para eu poder sentir o sabor do povo cantando. [...] as músicas do nordeste, do norte, das outras regiões, eu nunca tinha viajado para fora de São Paulo e de Goiás. Aí eu comecei a pensar na possibilidade de fazer umas viagens nas ocasiões de festa para gravar.

Assim, a pesquisa de campo foi feita e um grande acervo (em poder da cantora) foi reunido: “[...] conhecer os grupos e fazer umas entrevistas, perguntar sobre as origens, quando, há quanto tempo eles cantavam aquilo [...] e depois eu então gravava a voz deles cantando. Então eu me apaixonei por aquilo”. Percebe-se, nas palavras de D. Ely, a filiação a um folclorismo romântico, mais ligado à busca das origens e à reprodução do “sabor do

povo cantando”, em outras palavras, a busca por uma “autenticidade” que ela buscava preservar. Esta era uma posição dominante entre os intelectuais goianos ligados à cultura do povo, ancorada numa visão tradicional, que enxergava nas raízes culturais algo que deveria ser preservado. Não pertencendo formalmente às instituições que promoviam a pesquisa e o debate sobre os estudos de folclore, talvez sua única influência mais próxima fosse a de Rossini Tavares de Lima, do Museu Paulista, que preconizava o método histórico (comparativo e evolutivo). Como resultados dessas pesquisas, Ely Camargo gravou os seguintes LPs com temas folclóricos, pela gravadora Chantecler: *Folclore do Brasil, Galha Azul* (folclore paranaense), *Danças Folclóricas e Folguedos Populares do Brasil* (com orientação do Prof. Rossini Tavares de Lima); *Cantos da minha gente*, na RCA – Victor (folclore do Norte e Nordeste) e *Cantigas do povo - água da fonte*, pela Edições Paulinas Discos. Neste último LP, de 1982, vários temas do folclore goiano foram incluídos, recolhidos pela autora em 1973. Seu maestro e arranjador foi, quase sempre Jorge Kaszás, de reconhecida sensibilidade no tratamento dos temas do folclore nacional. Rossini Tavares de Lima escreveu sobre Ely Camargo: “A solista é [...] hoje a melhor intérprete erudita e a mais entusiasta divulgadora de nossa folc-música.”<sup>8</sup>

Em 1996, a Warner Music Brasil Ltda. lançou um CD com uma coletânea de músicas que faziam uma amostragem da carreira da autora. Em “*Canções da minha terra*” (nome do programa de rádio que manteve em diversas emissoras de São Paulo), Ely Camargo gravou canções tradicionais de Goiás – inclusive diversas composições de seu pai, o maestro Joaquim Edison Camargo, além de grandes sucessos nacionais como *Luar do sertão* (Catulo da Paixão Cearense); incluiu ainda *Aruanã*, uma toada-baião do folclore goiano recolhida por ela.

\*\*\*

Na luta de representações estabelecida entre uma região central e desenvolvida (no caso do Brasil, a região Sudeste, detentora do capital material e simbólico) que exerce dominação sobre regiões menos desenvolvidas – no sentido de menores fluxos de capitais e gentes, e também com menor capital simbólico – o Centro-oeste aparece, desde o século XIX, em busca de uma identidade própria que se imponha ao discurso dominante. Nas palavras de Bourdieu (1989, p. 116 – grifos do autor):

O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada – e, como tal desconhecida – contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora. [...] as categorias “étnicas” ou “regionais” [...] instituem uma realidade usando do poder de *revelação* e de *construção* exercido pela *objetivação*.

Em estudo sobre a identidade goiana Sandes (2002) aponta para o século XIX uma *regionalidade opaca*, de diminutos fluxos, cuja escassa visibilidade impediu a emergência de uma identidade local. O mundo goiano é representado pela historiografia do período, pelas elites locais e pelos viajantes que por ali passaram como isolado, decadente, gerando o estigma do atraso. “O desejo de estar próximo da Corte motivou a reiterada afirmação do potencial natural da região ou mesmo da estratégia de posição de centro (coração) da nacionalidade, o que implicou a elaboração de um discurso identitário fundado nas imagens da decadência da região” (Sandes, 2002, p. 19). Decadente sim, mas com um potencial que necessitava apenas do braço do Estado para se desenvolver. Por outro lado, os discursos musicais sobre as particularidades da cultura local, exaltando a natureza goiana, se contrapunham ao discurso da decadência. As belezas naturais da região – o rio Araguaia, o *céu mais azul*, a lua mais brilhante, etc – equivaliam às belezas produzidas pelo braço humano em outras partes do país e do mundo desenvolvidos.<sup>9</sup>

Ao longo do século XX, incluído no movimento nacional de afirmação de identidades regionais através do folclore, Goiás buscou projetar-se no cenário nacional, possibilitando uma visibilidade para outros grupos e para si próprio: “O mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto” (BOURDIEU, 1989, p. 118). Nesse sentido, contraditoriamente, o folclorismo goiano buscava situar o Goiás no concerto da nação, expressando suas especificidades.

A partir da década de 1970, o estado passa a se utilizar de manifestações da cultura popular para estimular o desenvolvimento do turismo – e a conseqüente geração de renda – selecionando aquelas com maior potencial de atração, num claro exercício de poder. Estas

manifestações – consideradas mais *autênticas* – passaram a representar a memória e a identidade cultural de Goiás (OLIVEIRA, 2008, p. 126). Festas religiosas, danças típicas e artesanato foram privilegiados, em detrimento da música. Pela mesma época, a Universidade Federal de Goiás envolve-se com o tema do folclorismo, através da criação de disciplina específica e dos trabalhos de antropólogos ligados ao Museu Antropológico (também parte da UFG), como apontamos atrás.

No campo musical, não foi o folclore que se instituiu como memória goiana, mas o *sertanejo pop ou romântico*. A partir dos anos 1970, as duplas que se formaram, ainda que recebendo contribuições de elementos do folclore, vão aos poucos adequando seu repertório e performances às imposições do mercado. Com influências nacionais e estrangeiras, “submetem essas influências às características musicais próprias da música sertaneja” (Moraes, 1980, p. 214), e produziram algo novo e que caiu no gosto popular. Nas últimas décadas, observa-se que seus temas, ligados ao cotidiano urbano, em nada remetem às tradições rurais goianas.<sup>10</sup> Assim, a música folclórica não deixou marcas na música goiana de maior sucesso midiático.

Uma reflexão de Tinhorão talvez ajude a compreender o desaparecimento das tradições do folclore musical:

Um pormenor curioso, que chama a atenção de quem estuda as manifestações musicais na área das camadas mais baixas do campo e mesmo dos núcleos pobres das cidades é o fato *de que o povo não concebe a sua música como canção*.

Geralmente ligados às danças ou aos autos, os cânticos populares (às vezes de caráter religioso, como os hinos ou benditos de procissão) ou se prendem a manifestações coletivas, ou obedecem a finalidades individuais, mas específicas, como as canções de embalar, os pregões, as cantigas de velório ou os cantos de pedir esmolas. Em outras palavras, música funcional. *É um ato de cantar, pois, ligado à dinâmica da vida, sem aquela espécie de individualismo ou egoísmo sonoro, que consiste no puro gozo esteticamente autocontemplativo da canção [...]* (contra capa do LP *Cantigas do Povo – água da fonte – grifos nossos*).

Musicalmente, a memória do mundo rural, das tradições goianas, é mantida na atualidade por um grupo de compositores que chamamos de *regionalistas*, na medida em que, em suas canções, promovem o encontro do

povo goiano com suas raízes rurais. Tendo fortes ligações com as tradições musicais da região, esses compositores puderam, ao mesmo tempo, manter contato com as transformações que vêm ocorrendo no Brasil e no mundo, já que participam da cultura letrada. A tradição romântica, a ode à natureza, o cotidiano da vida rural ainda são temas frequentes nessas canções, atravessados por uma visão contemporânea da cultura e incorporando tendências recentes da MPB. Entre os regionalistas goianos, podemos citar José Eduardo Morais, Nars Chaul, Fernando Perillo, Hamilton Carneiro, Marcelo Barra e João Caetano. Transitando entre a tradição e a modernidade, a canção regionalista seria a expressão de um momento de construção de uma das possíveis identidades do goiano, dialogando com seu tempo, porém sem perder de vista as raízes da cultura local.

### Referências

- ALENCAR, M. A. G. Musicólogos e folcloristas no Brasil. In: Costa, Cléria Botelho; Magalhães, Nancy Alessio. (Org.). *Contar História, fazer História*. Brasília: Paralelo 15, 2001, p. 152-166.
- AMERICANO DO BRASIL. *Cancioneiro de Trovas do Brasil Central* (ed. crítica de Basileu Toledo França). Goiânia: Ed. Oriente, 1973.
- ANDRADE, Mário de. *Musica do Brasil*. Curitiba, Ed. Guáira, 1941.
- ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- DÍAZ, Cláudio F. *Variaciones sobre el 'ser nacional': una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*. Córdoba, Argentina, 2009.
- FRANÇA, Basileu Toledo. *Romances e trovas populares – esparsos de Americano do Brasil*. Goiânia, Ed. da UFG, 1979.
- FUKS, Rosa. *O Discurso do Silêncio*. Rio de Janeiro, Enelivros, 1991.
- GARCIA, Tânia Costa. Tradição e modernidade: reconfigurações identitárias na música folclórica chilena dos anos 50 e 60. *História Revista*, Goiânia, v. 13, p. 483-495, 2008.

\_\_\_\_\_. Tradição e engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón. *Projeto História*. São Paulo, v. 36, p. 16-25, 2008.

HEITOR, Luiz. *Relação dos discos gravados no Estado de Goiás*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, 1950.

LACERDA, Regina. *Vila Boa – folclore*. Goiânia: Bolsa de publicações Hugo de Carvalho Ramos, 1957.

\_\_\_\_\_. *Cantigas e Cantares: músicas folclóricas e modinhas goianas*. Goiânia: Ed. UFG, 1978.

LIMA, Nísia Trindade. *Um Sertão Chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999.

MADEIRA, Angélica e VELOSO, Marisa. *Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MORAES, José Eduardo Siqueira de. Música sertaneja goiana: alguma observações. In *Revista Goiana de Artes*. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, vol. 1, n.2. p. 213-219, jul/dez 1980.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. *A Música em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG. 1981.

NEDEL, Letícia B. *Paisagens da Província: o regionalismo sulriograndense e o Museu Júlio de Castilhos nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1999. Dissertação de mestrado.

\_\_\_\_\_. *Um passado novo para uma história em crise: regionalismo e folclore no RGS (1947-1965)*. Brasília: UnB, 2005. Tese de doutoramento.

NORA, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris, Ed. Gallimard, Ed. “Quarto”, 1997.

OLIVEIRA, Guilherme Talarico. *De peneira e batêia só se consegue tutaméia – as identidades e a Comissão Goiana de Folclore (1948-1978)*. Goiânia, UFG, 2008. Dissertação de Mestrado.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo, Ed. Olho d’Água, 1992.

ORTENCIO, Bariani. *Cartilha do folclore brasileiro*.-Goiânia: Editora da UCG, 1997.

ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*. (edição anotada por Luís da Câmara Cascudo e ilustrada por Santa Rosa) Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1954.

SANDES, Noé Freire. *Memória e história de Goiás*. In SANDES, Noé F. (org.) *Memória e Região*. Brasília: Ministério da Integração; Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SILVA, Mônica Martins. “História, narrativas e representações na escrita do folclore em Goiás”. In [www.anpuh.uepg.br/XXiiisimposio/anais/menu.htm](http://www.anpuh.uepg.br/XXiiisimposio/anais/menu.htm). (2005) acesso em outubro 2008.

\_\_\_\_\_. *A Escrita do Folclore em Goiás: uma história de intelectuais e instituições (1940-1980)*. Brasília, Unb, 2008. Tese de Doutorado.

TEIXEIRA, José Aparecido. *Folclore Goiano: cancionero, lendas superstições*. São Paulo, Editora Nacional, 1979.

VIDAL E SOUZA, Candice. *A Pátria Geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: Editora UFG, 1997.

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

## Notas

---

\* Artigo submetido à avaliação em 01 de janeiro de 2011 e aprovado para publicação em 11 de fevereiro de 2011.

<sup>1</sup> A idealização da noção de *povo* para os folcloristas europeus, que se estendeu ao Brasil, separando “cultura popular” de “cultura de massa”, é apresentada por Renato Ortiz (1992, p. 26).

<sup>2</sup> Em 1910, Crispiniano Tavares publicou *Contos, Fábulas e Folclore* com referências a festas e danças rurais, mas não incluiu o cancionero.

<sup>3</sup> Cópias originais das gravações podem ser encontradas no acervo da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e no Museu da Imagem e do Som, em Goiânia. Os autores publicaram, em junho de 1942, a *Relação dos Discos gravados no Estado de Goiás*, pelo Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música – Universidade do Brasil.

<sup>4</sup> Sobre o assunto, ver SILVA, 2005 e 2008

<sup>5</sup> Waldomiro Bariani Ortêncio é dono do Bazar Paulistinha, casa de venda de discos e instrumentos musicais, a mais antiga de Goiás e ainda em funcionamento.

<sup>6</sup> Entrevista concedida a esta pesquisadora, realizada em Goiânia, em 14/08/2009. Todas as referências à cantora são retiradas desta entrevista, salvo quando informação em contrário.

<sup>7</sup> Dados do encarte do CD *Canções da minha terra* e entrevista a esta autora.

<sup>8</sup> Contra capa do LP *Danças Folclóricas Brasileira* – CMG 2474

<sup>9</sup> Ver *Noites Goianas* (Joaquim Bonifácio e Joaquim Santana) canção- hino dos goianos (não oficial) em diferentes gravações.



---

<sup>10</sup> A música sertaneja goiana ainda mantém, em sua maior parte, o canto em dupla, com um intervalo de terça entre as vozes e o timbre anasalado, típicos do gênero. Seus temas e performances, entretanto, distanciam-se da música caipira ou sertaneja de raiz.