IX JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA

VII COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA

IV ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA – ABET

BELÉM - BRASIL 2022

ANAIS

IX JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA
VII COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA
IV ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA – ABET

TEMA: TRÂNSITOS EPISTEMOLÓGICOS EM ETNOMUSICOLOGIA

REALIZAÇÃO:

ANAIS DA IX JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, VII COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA e IV ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA – ABET

Trânsitos epistemológicos em Etnomusicologia

Organização:

CHADA, Sonia Maria Moraes

COHEN, Líliam Barros

COUCEIRO, Adriana Clairefont Melo

ESTUMANO, Jucélia da Cruz

BONILLA, Marcus Facchin

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do

FAÇANHA, Tainá Maria Magalhães

MORAES, Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves

Belém-PA

2022

FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO

Projeto Gráfico: Leonardo Vieira Venturieri

Editoração Eletrônica: Tainá Magalhães Façanha

Capa: Leonardo Vieira Venturieri

Revisão Textual: os artigos aqui publicados são de responsabilidade individual de cada autor.

Ficha Catalográfica: Larissa da Silva

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes

J82a Jornada de Etnomusicologia (9. : 2022 : Belém, PA).

Anais IX Jornada de Etnomusicologia, VII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia e IV Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET [recurso eletrônico] : Trânsitos epistemológicos em Etnomusicologia / organização dos anais: Sonia Maria Moraes Chada... [*et al*.]. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). – Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2022.

Modo de acesso: http://www.labetno.ufpa.br/
ISBN 978-65-88455-48-7

1. Música - Congresso. 2. Musicologia. 3 Etnomusicologia. I. Chada, Sonia Maria Moraes, org. II. Universidades Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Colóquio Amazônico de Etnomusicologia (7. : 2022 : Belém). IV. Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia (4. : 2022 : Belém). V. Título.

CDD 23. ed. – 780.72

Elaborado por Larissa da Silva – CRB-2/1585

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor) Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)
Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)

Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)

Alexandre Romariz Sequeira (Vice-Coordenador)

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA (ABET)
Pedro Fernando Acosta da Rosa

Gabriela Rodrigues do Nascimento Luz

EDITORA PPGARTES*
Maria dos Remédios de Brito e Ana Cláudia Leão

(Coordenadoras Editoriais)

Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO

Profa. Dra. Maria dos Remédios de Brito (Presidente)
Profa. Dra. Ana Cláudia Leão (ICA, Universidade Federal do Pará)

Profa. Dra. Ana Flávia Mendes (ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)
Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior (ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Giselle Guilhon Antunes Camargo (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Dr. José Carlos de Paiva (FBA, Universidade do Porto)

Profª. Drª. Laura Malosetti Costa (IA, Universidad Nacional San Martin)

Profª. Drª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy (ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Rejane Coutinho (IA, Universidade Estadual Paulista)

Profª. Drª. Valzeli Figueira Sampaio (ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Cintia Vieira da Silva (Universidade Federal de Ouro Preto)

Prof. Dr. Adrían Esteban Cangi (Universidade Nacional de Avellaneda da Argentina
e Universidade de Buenos Aires/Argentina)

Profª. Drª. Verônica Miranda Damasceno (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

*A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste Programa.

Comissão Organizadora da IX Jornada de Etnomusicologia, VII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia e IV Encontro Regional Norte da Associação brasileira de Etnomusicologia – ABET

Sonia Maria Moraes Chada (Coordenação Geral)
Liliam Cristina Barros Cohen
Adriana Clairefont Melo Couceiro
Jucélia da Cruz Estumano
Marcus Facchin Bonilla
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes
Leonardo Vieira Venturieri
Tainá Maria Magalhães Façanha

Comissão de Comunicação e Divulgação

T&T Produções
Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes
Leonardo Vieira Venturieri
Evelyn Tainá de Souza Silva

Comissão de Produção Artística

Saulo Caraveo
Frank Sagica
Evelyn Tainá de Souza Silva
Liliam Cristina Barros Cohen
Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes

Comissão da Interação Tecnológica

T&T Produções

Web Designer

Leonardo Vieira Venturieri

Coordenadoria Administrativa

Adriana Melo Couceiro

Presidência da Comissão Científica

Marcus Fachin Bonilla (UFNT)

Jucélia da Cruz Estumano (UFPA/UDESC)

Comissão Científica – Pareceristas

Anielson Costa Ferreira (UEPA/IECG)

Francisca Helena Marques (UFRB)

Guilherme Ávila (UFMA)

Gustavo Frosi Benetti (UFMA)

Jefferson Tiago S. da Silva (UFMA)

Jucélia da Cruz Estumano (UFPA/UDESC)

José Jarbas Pinheiro Ruas Junior (UFNT)

Maira Ana Kandler (UDESC)

Marília Stein (UFRGS)

Marcus Fachin Bonilla (UFNT)

Marcos Holler (UDESC)

Klênio Jonessy de Medeiros Barros (UA)

Lindiane de Santana (UFNT)

Luís Fernando Hering Coelho (UFPel)

Lucyanne de Melo Afonso (UFAM)

Pedro Fernando Acosta da Rosa (SMED-POA/ SEDUC-RS)

Rafael Prim Meurer (UDESC)

José Rodrigo Santos Velho (UFRR)

Samuel de Freitas Barros Neto (UA)

Sandra Mara da Cunha (UDESC)

Sergio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC)

Sheila Nunes (UA)

Sonia Chada (UFPA)

Tainá Maria Magalhães Façanha (UEPA)

Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes (UFPA-LabEtno)

Secretaria

Emissão de certificados e controle de lista de presenças

Paula Thais Pelaz da Silva

Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO **10**

PROGRAMAÇÃO **12**

CONFERÊNCIA **32**

RODAS DE CONVERSA **33**

RODA DE CONVERSA I **34**

RODA DE CONVERSA II **35**

RODA DE CONVERSA III **36**

SESSÕES DE COMUNICAÇÕES **37**

O Projeto Grupo Esperança e seus impactos sociais na Ilha de Mosqueiro-PA **38**

Alan Cristian Santos Alves
Sonia Chada
Cristina Mami Owtake

O ensino de contrabaixo no Projeto Vale Música **48**

Antonio Mamedio de Araújo Neto
Sonia Chada

Experiências a partir da música ubíqua: processos criativos e proposições para a escola através de dispositivos móveis **57**

Elder Oliveira
Ana Karolina Flores Bibiano
Hannah Alice Cabral Maia
Isaque Henrique Baia de Souza
Elder Carlos Queiroz Lima

Mestre Vieira e Seu Conjunto: a lambada de Mestre Vieira nos anos de 1980 **69**

Saulo Christ Caraveo
Sonia Chada

Desafiando: a lambada de Mestre Vieira nos anos de 1980 **82**

Saulo Christ Caraveo
Sonia Chada

Melô da Cabra: a lambada de Mestre Vieira nos anos de 1980 **95**

Saulo Christ Caraveo
Sonia Chada

Musicalização para crianças: Um relato de experiência de estágio no ensino de música em escola especializada e regular **108**

Daniel Silva da Costa Junior
Luis Carlos Santos da Costa

Apontamentos sobre formação de profissionais em Etnomusicologia no Brasil **115**

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Trânsitos digitais na pós-modernidade: sociabilidade e tecnologia em tempos de pandemia **123**

Frank Sagica
Sonia Chada

Caxias/MA 1900-1925: proveniência documental nos cadernos de música de *Neném Rêgo* **130**

Guilherme Augusto de Ávila

Oficina "A interligação Corpo e Voz": Relato de Experiência da disciplina de Estágio IV. **143**

Jonatas da Silva Pereira
Yuri Farias Cardoso
Simone Larissa Lima da Silva

Etnometodologia, Análise de Conversa e duelos de rimas: apontamentos iniciais de pesquisa **158**

Thiago Cazarim
Jordana da Veiga
Mayara Calfa
Thallys José Rodrigues de Oliveira

Marajó pai dégua: A importância do diálogo entre a sociedade e os Mestres de Cultura **169**

Juliano Cássio da Silva Conceição
Otávio da Silva Nascimento Júnior

Corpo que Canta: A interligação do corpo e da voz e o desenvolvimento da musicalidade na preparação de coros. **180**

Jonatas da Silva Pereira
Cristina Mami Owtake

Água: voz híbrida como dispositivo de identidade coletiva **193**

Yvana Crizanto
Tatiana Benone

A lenda do Uirapuru vista pelos olhos de Waldemar Henrique: uma breve análise terminológica da interpretação das letras do compositor como fonte de informação da identidade amazônica. **203**

Namara Nayane de Souza Alves

Spirituality and music education: is there a place for cultivating spirituality in music classroom on the USA context? **214**

Adamilson Guimarães de Abreu

Um relato de experiências no estágio supervisionado **221**

Hélio Jônatas Lima Araújo
Mecia Louisy Silva Nepomuceno
Ana Luíza Coutinho Leal
Cristian de Paula Brandão
Joziely Carmo de Brito
Rodrigo Santana de Souza

Trajetórias da música *Ayahuasqueira* do Acre na comunidade Alto Santo: Processos geracionais de reconstrução epistemológica comunitária **244**

Alexandre Anselmo dos Santos

A prática musical do Cordão de Bicho Catitu de Vila Nova, São João da Ponta – Pará **256**

Evelyn Tainá de Souza Silva

A jornada de uma banda nacional de metal sinfônico durante a pandemia do coronavírus **267**

Gabrielly da SIlva Correa
Benedito Duarte Netto

História oral de mestre "Neco": raízes da cultura musical de Bujaru/PA **276**

Lucian José de Souza Costa e Costa

No sotaque do pé(rré) pernambucano **285**

Fernando Antônio Ferreira de Souza

***Wahanararai* - canção *Kanamari*, canto de Bruno Pereira: reflexões sobre uma música indígena em contexto de guerra na Amazônia brasileira 294**

Iva Rothe-Neves
Sonia Chada

APRESENTAÇÃO

O Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno), da Universidade Federal do Pará (UFPA), do qual fazem parte o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e o Grupo de Estudos sobre Música no Pará (GEMPA), ambos da UFPA, e o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), da Universidade do Estado do Pará (UEPA), tem como objetivo principal congregar e apoiar as pesquisas na área de etnomusicologia do Programa de Pós Graduação em Artes (PPGARTES/UFPA), da Faculdade de Música da UFPA, da Escola de Música da UFPA (EMUFPA) e da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Seus objetivos específicos são: proporcionar organismo estruturado de apoio a pesquisas etnomusicológicas desenvolvidas na UFPA; acomodar acervo já existente e oferecer suporte para a sua constante alimentação; e, fomentar/produzir conhecimento sobre música na Amazônia. Tem como metas principais: manter arquivo de registros sonoros e de texto disponíveis à comunidade; incrementar e potencializar o desenvolvimento da área da etnomusicologia no Norte do Brasil; realizar ações de pesquisa e extensão com as diversas conexões musicais locais, regionais, nacionais e internacionais; estabelecer pontes entre a Academia e os mestres e sabedores musicais do Estado e da Região; além de promover eventos, cursos, workshops, oficinas e afins a área.

Entre os eventos realizados pelo LabEtno destaca-se a Jornada de Etnomusicologia, com oito edições já realizadas, as quatro últimas edições casadas com o Colóquio Amazônico de Etnomusicologia da UEPA. O evento proposto corresponde a IX edição da Jornada, ao VII Colóquio e ao IV Encontro Regional Norte da ABET, previstos em um evento de três dias, contando, em especial, com a participação de pesquisadores, professores, estudantes e músicos nacionais e internacionais. Estruturados em torno de conferências, palestras, comunicações de pesquisas, apresentações musicais, debates com Mestras e Mestres da cultura popular e produção de Anais, os eventos vêm avançando no sentido de consolidarem-se como acontecimentos importantes da área no Brasil.

A Jornada e o Encontro Regional Norte da ABET demarcam um diferencial no Norte do Brasil, em razão de serem eventos ao mesmo tempo pioneiros, em termos regionais, e de reconhecimento nacional na área da Etnomusicologia, destinados à socialização de pesquisas desenvolvidas nos âmbitos da graduação e pós-graduação em Música, prioritariamente, assim como fomentam a divulgação da produção científica, ampliando a produção de textos

acadêmicos em língua portuguesa e sobre contextos regionais, nacionais, e até internacionais. Ainda, como distintivo de inovação metodológica, considera-se a perspectiva de descolonização do saber, na medida em que se oportuniza o diálogo da Academia com Mestres da tradição oral. Estes vêm colaborando com pesquisas desenvolvidas no LabEtno e nos Grupos de Pesquisa associados, inclusive ministrando disciplinas, palestras e *workshops,* em parceria com professores da UFPA e UEPA.

O Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, que nasceu na UEPA, passou a acontecer juntamente com a Jornada de Etnomusicologia na medida em que o LabEtno se tornou instância agregadora dos Grupos de Pesquisa das duas IES. Assim sendo, o Colóquio uniu-se ao perfil e aos propósitos da Jornada de Etnomusicologia mencionados anteriormente.

No que diz respeito à produção científica regional, ressalta-se a relevância da Jornada de Etnomusicologia, dos Encontros Regionais Norte da ABET e do Colóquio Amazônico de Etnomusicologia como meios privilegiados de divulgação, socialização e registro de pesquisas recentes que, além de corroborarem à consolidação, no Pará e na Amazônia, da Etnomusicologia e de diversas searas da ciência com as quais a disciplina faz interface, trazem à tona discussões contemporâneas de interesse público, tais como a sustentabilidade regional por meio de manifestações culturais e musicais expressivas, a patrimonialização de bens culturais imateriais, a construção de identidades musicais, o desenvolvimento do turismo cultural, a valorização de saberes e fazeres tradicionais e de minorias, entre outras, que tocam o desenvolvimento do Estado paraense e da região Norte, especialmente nos âmbitos cultural, econômico e social.

A proposta para a IX Jornada, o VII Colóquio e o IV Encontro Regional Norte consistem em uma programação contendo uma conferência de abertura, três rodas de conversas, cada uma com três palestrantes, comunicações orais que serão selecionadas pelos membros do comitê científico do evento e duas apresentações de práticas musicais paraenses, todos em formato virtual, transmitidos pelo canal do LabEtno no YouTube. A conferência “Trânsitos Epistemológicos em Etnomusicologia” e as rodas de conversas considerarão as discussões/reflexões sobre a produção do conhecimento, o pensar e fazer a Etnomusicologia, suas abordagens, paradigmas e perspectivas, considerando a relação do ser humano com a sociedade em distintos contextos.

PROGRAMAÇÃO GERAL

IX JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA | VII COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA | IV ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA - ABET

BELÉM - BRASIL 2022
24, 25 E 26 DE AGOSTO

Horários	24.08	25.08	26.08
13h40	—	—	COMUNICAÇÕES ORAIS
14h	—	COMUNICAÇÕES ORAIS **SESSÃO 1 -** Coordenação: Doutoranda **Gilda Maia** (PPGArtes-UFPA)	**SESSÃO 3 -** Coordenação: Mestranda **Evelyn Silva** (PPGMUS-UFPE)
16h	ABERTURA Profa. Doutoranda. **Jucélia Estumano** (EA-UFPA e UDESC) Coordenadora do LabEtno Prof. Dr. **Pedro Acosta** (Presidente da ABET)	**SESSÃO 2 -** Coordenação: Doutorando **Lucian Costa** (PPGArtes-UFPA/UEPA)	
17h	CONFERÊNCIA Profa. Dra. **Maria Luiza de la Garza** (Universidade de Chiapas/México) Coordenador: **Prof. Dr. Paulo Murilo do Amaral** (UEPA)	RODA DE CONVERSA 1 Prof. apos. Dr. **Kazadi wa Mukuna** (Kent State University/USA) **Mametu Muagile Elizabeth Pantoja** (Rundembo Ngunzo Bamburusema) Prof. Dr. **Rafael Noleto** (UFPEL) Moderadora: **Doutoranda Keila Monteiro** (PPGArtes-UFPA/UEPA)	RODA DE CONVERSA 2 Profa. Dra. **Eurides Santos** (UFPB) **Mestre Tywaywa Time' I Awaete** (Instituto Janeraka) **Prof. Dr. Felipe Trota** (UFF) Moderador: Prof. Dr. **Guilherme Ávila** (UFMA)
19h	APRESENTAÇÃO MUSICAL **WANDERLEY ANDRADE:** *O rei do brega pop calypso* Coordenador: Doutorando **Frank Sagica** (PPGArtes-UFPA)	APRESENTAÇÃO MUSICAL **MESTRE TYWAYWA TIME'I AWAETE** Coordenador: Doutorando **Saulo Caraveo** (PPGArtes-UFPA)	RODA DE CONVERSA 3 Profa. Dra. **Rosângela Tugny** (UFSB) **Naraguassu P. da Costa** (EMAÚS) Profa. Doutoranda. **Alice Alves** (UFRJ) Moderadora: Profa. **Doutoranda Tainá Façanha** (PPGArtes-UFPA/UEPA)

REALIZAÇÃO:

REALIZAÇÃO:

LABETNO
LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA

O Laboratório de Etnomusicologia, criado em 2014, está vinculado à Faculdade de Música da UFPA, ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA, à Escola de Música (EMUFPA) e ao Curso de Licenciatura em Música da UEPA. Em seus primórdios passou a congrega o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e o Grupo de Estudos sobre Música no Pará (GEMPA), ambos da UFPA, e, posteriormente, passou a congregar, também, o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), da UEPA. O Labetno tem como objetivo principal congregar e apoiar as pesquisas na área de etnomusicologia no PPGARTES/EMUFPA/UFPA/GEMAM. Suas metas são: 1) Manter arquivo de registros sonoros e de texto disponíveis à comunidade; 2) Incrementar e potencializar o desenvolvimento da área da etnomusicologia na Região Norte; 3) Realizar ações de pesquisa e extensão com as diversas conexões musicais do Estado e Região; 4) Estabelecer pontes entre os mestres e sabedores musicais do Estado e da Região e a Academia; e, 5) Promover eventos, cursos, workshops, oficinas e afins com vistas ao incremento da disciplina.

https://labetno.ufpa.br

GRUPOS DE PESQUISA

GPMIA

GRUPO DE PESQUISA MÚSICA E IDENTIDADE NA AMAZÔNIA

O GPMIA foi criado em 2007, a partir do projeto de pesquisa "Música e Sociedade Indígena na Amazônia", que possuía apoio da UFPA através do Programa de Apoio ao Recém Doutor (PARD) e parceria com o Museu Paraense Emílio Goeldi. O GPMIA possui três grandes linhas de pesquisa: 1. Música Indígena na Amazônia; 2. Estudos Etnomusicológicos no Pará; 3. Interfaces epistêmicas em Artes. Possui um acervo de mídias digitais em áudio e vídeo sobre os repertórios musicais do Alto Rio Negro, particularmente relacionados à cidade de São Gabriel da Cachoeira (Amazonas), e dos repertórios do clã Desana Guahari Diputiro Porã, além de entrevistas e vídeos gravados em CD e DVD. Esse acervo tem sido objeto de estudo dos subprojetos de Iniciação Científica e do projeto de pesquisa "Mito e Música entre o clã Desana Guahari Diputiro Porã, AM". O acervo também possui documentos digitalizados referentes à Memória Histórica do Instituto Estadual Carlos Gomes, em Belém, e a outros projetos de mestrandos, doutorandos e graduandos sobre a música na Região Norte.

http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/15520

GEMPA

Grupo de Estudos sobre Música no Pará

O GEMPA foi criado em 2012. É um grupo de estudo, investigação e produção de conhecimento sobre diversas práticas musicais existentes no Pará e é formado por professores e alunos dos cursos de graduação e pós-graduação da UFPA. Possui duas linhas de pesquisa: 1. Práticas musicais e 2. Interfaces epistêmicas em Artes, contando com acervo em áudio e vídeo sobre pesquisas desenvolvidas e outro digitalizado abrangendo literatura etnomusicológica e música paraense. O projeto de pesquisa "Práticas Musicais no Pará" constitui o projeto principal do grupo, o qual abriga vários subprojetos de pesquisa, bem como de extensão e ações de ensino e pesquisa desenvolvidas em disciplinas da graduação e pós-graduação.

http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/29001

GEMAM
Grupo de Estudos Musicais da Amazônia

O Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM) se encontra cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq e é certificado pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (Propesp) da Universidade do Estado do Pará (UEPA) desde novembro de 2010. Desenvolve projetos de pesquisa e realiza estudos dirigidos na área de Etnomusicologia, bem como organiza eventos científicos, regularmente, em parceria com o Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

O ponto de partida para a criação do GEMAM foi a constatação de que muito pouco ainda se conhece sobre o universo musical e estético das culturas expressivas amazônicas. Pretende-se investigar, documentar e analisar este universo em suas dimensões histórica, social, cultural, identitária e/ou estética. O principal objetivo é o levantamento de materiais a respeito da história musical e artística da Amazônia (mas não apenas dela), além de realizar uma abordagem crítica da linguagem e do fazer musical atual, com enfoque etnomusicológico e/ou estético. Pretende-se ainda compreender sentidos e especificidades das linguagens artísticas em diferentes culturas, incluindo a música, nas perspectivas estética, cultural e social. Além de propor projetos de pesquisa, o GEMAM constitui um intenso fórum de discussão em cima de bibliografia especializada e experiências de campo, tornando-se importante referência para Etnomusicologia na região. Participam do GEMAM professores da UEPA e da UFPA, assim como discentes do curso de Licenciatura em Música da UEPA, integrantes do LabEtno e colaboradores externos.

http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/38281

COMISSÃO ORGANIZADORA

Sonia Maria Moraes Chada



Paraense, iniciou seus estudos musicais na Escola de Música da Universidade Federal do Pará integrando, posteriormente, como oboísta, a Orquestra Jovem e a Orquestra Sinfônica, o Madrigal e o Corpo Docente desta Universidade. É Licenciada em Música (1985) e Bacharel em Oboé (1984) - Orientação do Prof. Václàv Vinecky, pela Universidade de Brasília. É Mestre (1996) e Doutora (2001) em Música, Etnomusicologia - Orientação do Dr. Manuel Veiga, pela Universidade Federal da Bahia. Estágio Pós-Doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (2013), sob supervisão do Dr. Antônio Maurício Costa. Atualmente é Professor Associado 4 (Cursos de Graduação e Pós-Graduação) da Universidade Federal do Pará. Atua principalmente nos seguintes temas: etnomusicologia, cultura musical paraense, percepção musical e execução musical.



Liliam Cristina Barros Cohen

Pianista e etnomusicóloga. Possui graduação em Bacharelado Em Música Piano pela Universidade Estadual do Pará (2000), mestrado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2003), doutorado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2006) e Pós-Doutorado em Antropologia pela Universidade de Brasília (2009). Atualmente é professora da Universidade Federal do Pará e Pós-doutorado no Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Etnomusicologia.



Adriana Clairefont Melo Couceiro

Paraense, concluiu o Curso Técnico em Piano no Conservatório Carlos Gomes, em 1990. Bacharel em Comunicação Social - habilitação Publicidade e Propaganda - pela Universidade Federal do Pará, em 1995. Especialista em Educação a Distância pela Universidade Federal do Pará, em 1996. Licenciada Plena em Educação Artística - habilitação em Música - pela Universidade do Estado do Pará, em 2000. Possui Mestrado em "Enseñanza y Aprendizaje Abiertos y a Distancia" pela Universidade Nacional de Educação a Distância/Espanha, em 2002. Atualmente, cursa o Doutorado em Estudos Culturais na Universidade do Minho/Portugal. Professora efetiva da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, no núcleo de Piano, desde 1993. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: educação musical, extensão universitária, gestão universitária, avaliação institucional.



Jucélia da Cruz Estumano

Doutoranda em MÚSICA pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Mestra em ARTES pela Universidade Federal do Pará, UFPA (2017). É Licenciada Plena em MÚSICA pela Universidade do Estado do Pará, UEPA (2012); Especialista em GESTÃO EDUCACIONAL pela Faculdade Integrada Ipiranga (2013); Especialista em Educação Profissional Integrada à EJA- PROEJA- ARTE- AMAZÔNIA- UFPA (2015). É Professora efetiva de MÚSICA na Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará, UFPA (2017). Atualmente é vice coordenadora do Grupo de PESQUISA: Grupo de Estudos sobre a música no Pará (GEMPA) e integrante do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LabEtno). É integrante do Grupo de Pesquisa música e educação (MUSE) vinculado a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). No campo da EXTENSÃO, foi coordenadora dos projetos: Coral infanto-juvenil Encantos da EA-UFPA (Pibex, 2018), Projeto Flauta doce: um encontro de saberes musicais

(Pibex, 2019), Espetáculo experimental Encantos toca e canta música nos bairros (Proex, 2020) e Coral Encantos da EA-UFPA (2020/2021). Participou do projeto de extensão Banda de música da UEPA (2019, 2020) atuando como instrumentista no naipe de saxofone e como cantora solista. No ENSINO tem experiência na área de Artes, Educação Musical, com ênfase nos níveis de ensino da EDUCAÇÃO BÁSICA (Fundamental I, Fundamental II e EJA). Atuou como professora EFETIVA na Escola Municipal de Ensino Fundamental Júlia Barbalho (1º ao 5º ano) no Município de Ananindeua (2017); Atuou como professora em ESCOLA VOCACIONAL -Escola de Música Antônio Inglês, no Município do Acará (2012). Foi professora de teoria musical e canto coral adulto na Fundação Curro Velho (2011 a 2013). Teve experiência no ENSINO SUPERIOR, atuando como professora substituta no Curso de música da Universidade do Estado do Pará (UEPA), no Campus de Vigia (2013) e Campus de Belém (2014 e 2015). Foi professora no Plano Nacional de Formação Docente - PARFOR Música no Polo Universitário do Município de Óbidos (2018 e 2019).



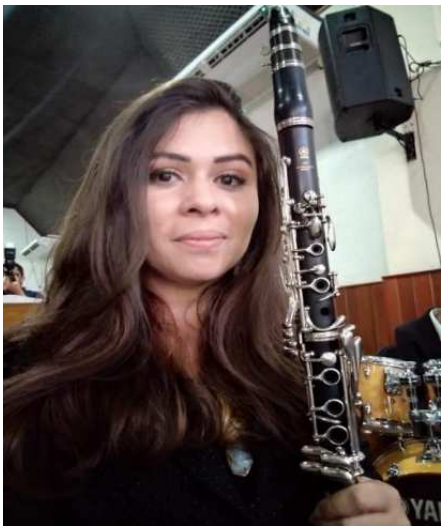
Marcus Facchin BonillaParaense

Doutor em Artes pela UFPA com trabalho relacionado a Etnomusicologia e Educação do Campo. Mestre em música, musicologia-etnomusicologia pela UDESC. Bacharel em música (violão) pela UFRGS com especialização em Educação Musical pela UDESC. Possui experiência como professor e músico profissional, tendo participado de trabalhos artísticos premiados, assim como possui álbuns solo gravados. É professor adjunto do curso de Licenciatura em Educação do Campo da UFNT. Desenvolve trabalhos nas áreas de Etnomusicologia, pesquisa-ação participante, práticas e práxis musicais, construção de conhecimentos em música e Educação do Campo.



Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

GRADUOU-SE em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA/1997), concluiu ESPECIALIZAÇÃO em Educação Musical pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM/1999), obteve título de MESTRE em Música pelo Instituto de Artes da UNESP (2003), DOUTOROU-SE em Música (Musicologia/Etnomusicologia) pelo Programa de Pós-graduação em Música (PPGMUS/Capes/CNPq) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/2009) e desenvolveu pesquisa de PÓS-DOUTORADO (PNPD/Capes/2010) vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui experiência em Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente em pesquisas etnomusicológicas na Amazônia. Desenvolve atividades em parceria com o Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) da UFPA, tais como pesquisas, publicações e realização de eventos científicos. Também vêm atuando como colaborador em projetos e atividades extensionistas vinculados ao Laboratório de Etnomusicologia (Labetno) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é Professor Adjunto IV lotado no Departamento de Artes (DART) da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Coordena, nesta IES, o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM). É membro fundador e docente permanente do Programa de Pós-graduação (Mestrado Profissional) em Ensino de Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas (PPGELL), vinculado ao Departamento de Língua e Literatura (DLLT) da UEPA, dentro do qual atua desde 2019. Além da Etnomusicologia, tem dialogado com os Estudos Culturais e as Antropologias Social, da Performance e da Dança.



Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes

Mestre em Arte pela Universidade Federal do Pará com pesquisa em Banda de Música no Sudeste do Pará, Pós graduada em metodologias ativas da educação pela FAAMA 2022, possui graduação em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará / UEPA (2015), técnico em canto Lírico pela Escola de Música de Universidade Federal do Pará, classe da professora Marcia Aliverte (2019), técnico em saxofone pelo IFPA 2022, básico em clarinete (2011) e teclado (2010) pelo Conservatório Carlos Gomes, com experiência de atuação musical em banda sinfônica, orquestra, grupos de música popular e regência de coro. Atualmente produtora artística independente.



Leonardo Vieira Venturieri

Leonardo Venturieri é bacharel em Comunicação Social Habilitação Publicidade e Propaganda, pela Universidade da Amazônia (UNAMA, 2003), bacharel em Música, com habilitação em Composição e Arranjo pela Universidade Estadual do Pará (UEPA, 2014), especialista em Fundamentos da Criação Musical, pela Universidade Federal do Pará / Instituto de Ciências da Arte (UFPA / ICA, 2009), mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará - UFPA (UFPA / ICA, 2018). Atualmente é doutorando pelo programa de pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase na composição musical para cinema, teatro e diversas formações de câmara. É multi-instrumentista, destacando-se na guitarra de 7 cordas, sintetizador, theremin, rabeca, quena e percussão. Atua como diretor e produtor de vídeos no qual se explora a relação íntima entre a imagem e a música, assim como cores e notas musicais. Já participou de inúmeros projetos de artes de cinema, animação e vídeo, como compositor e diretor. Atua, inclusive, na música popular, em especial

no Rock e música brasileira. Já foi contemplado pelo Instituto de Artes do Pará com Bolsa de Pesquisa e Experimentação em Arte, com o projeto A Imagem da Música(2007) e Symphonia Globulifera (2010) e pela Fundação Cultural do Pará com o projeto Bandurretada: Uma Celebração da Bandurra Paraense (2018).



Tainá Maria Magalhães Façanha

Professora do curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Iniciou seus estudos no Instituto Estadual Carlos Gomes, na prática do clarinete e na Escola de Música da UFPA, no canto lírico. É Licenciada em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) (2014). Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (2017), na linha de pesquisa História, Crítica e Educação em Artes. Doutoranda em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, na linha de Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes. Desenvolve pesquisa nas áreas da Educação Musical e Etnomusicologia. É integrante do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA e pesquisadora nos grupos de pesquisa: Grupo de Estudo sobre Música no Pará (GEMPA), Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM) e Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Foi representante do Fladem-Brasil na Região Norte e no Estado do Pará (2017-2019), representante Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) no Estado do Pará e membro do Conselho Fiscal da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Atualmente é Representante regional Norte da Abem e membro titular do Conselho Fiscal da ABET.

APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS

Coordenação de apresentação artistica- Apresentação musical 1: Wanderley Andrade - O rei do Brega Pop Calypso



Frank Sagica é mestre em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes Pela Universidade Federal do Pará (2018), possui Graduação em Licenciatura Plena em Música pela Universidade Estadual do Pará (2013). Atualmente, doutorando em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes pela Universidade Federal do Pará (2018), faz parte do Laboratório de Etnomusicologia (LABETNO), integrante do grupo de estudos sobre a música no Pará (GEMPA). Desenvolve pesquisa na área de Educação Musical e Práticas Musicais.

Release da Apresentação:

Wanderley Andrade é um dos principais representantes do brega paraense. Vindo de família humilde, natural de São Miguel do Jarí, distrito de Almeirim, no Estado do Pará, iniciou na música aos 14 anos, influenciado por grandes nomes da música brasileira como Moreira da silva, e também da música internacional, como Elvis Presley, Beatles entre outros. Ainda em Jarí, passa a cantar em clubes e casas noturnas, acumulando prêmios em concursos de karaokê e show de calouros.

Aos 20 anos vira intérprete em um hotel 05 estrelas, em Belém do Pará, nessa trajetória aprende a falar fluentemente o Francês, o Italiano e o Espanhol. Com um jeito irreverente no palco, tem sua marca registrada focalizada em seu figurino, com muitas cores e extravagâncias. Característico de suas canções, Wanderley traz temáticas que abordam o nosso cotidiano, como violência, roubo, tráfico, mas sempre com uma conotação bem humorada e referenciada ao amor.

Com 38 anos de carreira, 18 CDS e 6 DVD lançados, mais de 800 mil cópias

vendidos dos seus trabalhos, Wanderley Andrade se estabelece como um ícone da música paraense, considerado por muitos como o rei do brega calipso.

Acessar pelo link: (122) Apresentação musical 1: Wanderley Andrade - O rei do Brega Pop Calypso - YouTube

Responsável pela apresentação artistica- Apresentação musical 2:

Apresentação Musical: Time'i Awaete



Líliam Cristina Barros Cohen

Pianista e etnomusicóloga. Possui graduação em Bacharelado Em Música Piano pela Universidade Estadual do Pará (2000), mestrado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2003), doutorado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2006) e Pós-Doutorado em Antropologia pela Universidade de Brasília (2009). Atualmente é professora da Universidade Federal do Pará e Pós-doutorado no Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Etnomusicologia.



Saulo Christ Caraveo da Silva

Paraense, iniciou sua carreira profissional como guitarrista no ano de 1997. Graduou-se com honras no Curso de Guitarra Elétrica com Especialização em Fusion no Instituto de Guitarra e Tecnologia IG&T de São Paulo no ano de 2004, fundou a Escola G2 Muhsica no ano de 2006 em Belém do Pará onde atua como professor de guitarra elétrica. Sob a orientação da Profa. Dra. Lia Braga, graduou-se em Licenciatura Plena em Música na Universidade do Estado do Pará, recebendo o Prêmio de TCC Desataque 2014. Tornou-se Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará sob a orientação da Profa. Dra. Sonia Chada, tornando-se o primeiro caso de Upgrade mudança imediata para o nível de doutoramento da história do programa. Foi membro suplente do Comitê de Emergência Cultural do Fórum de Música Lei Aldir Blanc no ano de 2020. Atualmente é doutorando pelo PPGARTES e membro do Laboratório de Etnomusicologia UFPA.



Evelyn Tainá de Souza Silva

Paraense. Clarinetista. Mestranda em Música e Sociedade pela Universidade Federal de Pernambuco. Graduada em Licenciatura plena em música pela Universidade Federal do Pará. Foi bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Cientifica - PIBIC, sob orientação da Profª. Drª. Sonia Chada. Foi voluntária do Programa Institucional de Bolsas de Extensão Universitária - PIBEX, com o projeto "A música como instrumento de transformação social para jovens em situação de risco", realizado no Movimento República de Emaús e no projeto de extensão "Dolcissimo: uma prática musicalizadora através da flauta doce". É Integrante do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. Tem interesse pela pesquisa nas seguintes áreas: cultura e sociedade, etnomusicologia, prática musical e educação musical.



Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes

Mestre em Arte pela Universidade Federal do Pará com pesquisa em Banda de Música no Sudeste do Pará, Pós graduada em metodologias ativas da educação pela FAAMA 2022, possui graduação em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará / UEPA (2015), técnico em canto Lírico pela Escola de Música de Universidade Federal do Pará, classe da professora Marcia Aliverte (2019), técnico em saxofone pelo IFPA 2022, básico em clarinete (2011) e teclado (2010) pelo Conservatório Carlos Gomes, com experiência de atuação musical em banda sinfônica, orquestra, grupos de música popular e regência de coro. Atualmente produtora artística independente.



Mestre **Tywaywa Timei Awaete** presidente do Intituto Janeraka e pesquisador colaborador do LabEtno. Pertence ao povo Awaete do Xingu. Atualmente reside na cidade de Belém do Pará, onde mantem atividade de pesquisa e artistica musico-visuais buscando o fortalecimento do seu povo através da produção, socialização e troca de conhecimentos a partir de sua experiencia como pesquisador e artista indigena Awaete, prestes a publicar o seu primeiro livro o mestre intensa atividade artistica colaborativa com outros artistas indigenas e não indigenas em diversas linguagens artisticas que dialogam especialmente entre Música e Artes Visuais.

Release da Apresentação:

Para a programação artistica o mestre trouxe a sua experiencia autoral com o instrumento violão além de apresentar um pouco da sua história e sua relação com o instrumento e a música em geral. O LabEtno têm cultivado o espaço de compartilhamento entre saberes com como uma prática afirmativa e de valorização aos povos originários.

Acessar pelo link: (122) APRESENTAÇÃO MUSICAL: TIME'I AWAETE - YouTube

CONFERÊNCIA

https://www.youtube.com/watch?v=t4sKwlqDHik

RODAS DE CONVERSA

RODA DE CONVERSA I

https://www.youtube.com/watch?v=LyF7BkLWx4g

RODA DE CONVERSA II

https://www.youtube.com/watch?v=lCtLmvEbdtc

RODA DE CONVERSA III

https://www.youtube.com/watch?v=3YK-uk99l7Q

SESSÕES DE COMUNICAÇÕES

O Projeto Grupo Esperança e seus impactos sociais na Ilha de Mosqueiro-PA

Alan Cristian Santos Alves
Universidade Federal do Pará -UFPa
taz.alves@gmail.com
Sonia Chada
Universidade Federal do Pará -UFPa
sonchada@gmail.com
Cristina Mami Owtake
Universidade Federal do Pará -UFPa
cristinaowtake@yahoo.com.br

Resumo: No Brasil há diversos projetos sociais com o objetivo de amenizar a violência e a hipossuficiência econômica, e muitos deles se utilizam da música como uma prática socializadora. Este artigo aborda o Projeto Grupo Esperança, criado como uma extensão da Paróquia Nossa Senhora do Ó, na Ilha de Mosqueiro, tendo como principal objetivo oferecer à infância e à juventude um caminho contrário ao vício e a criminalidade. Para tanto, propôs atividades que dessem às crianças e jovens uma perspectiva de vida diferente, ajudando-os a crescer não só espiritualmente, mas também mental e socialmente, e iniciou um trabalho voluntário com música. O objetivo principal deste artigo é o de relatar o impacto social do Projeto Grupo Esperança na Ilha de Mosqueiro – PA. Os objetivos específicos são: fornecer dados contextualizados sobre o Projeto Grupo Esperança na Ilha de Mosqueiro – PA; apontar o processo de aprendizagem no Projeto Grupo Esperança, assinalando as vivências musicais experimentadas, e averiguar o impacto sócio musical do Projeto Grupo Esperança na Ilha de Mosqueiro – PA. A pesquisa proposta é de cunho qualitativo, um estudo de caso. Foi realizado levantamento bibliográfico sobre o tema, levantamento documental sobre o Projeto Grupo Esperança e entrevistas semiestruturadas com pessoas que estiveram em algum nível envolvidas com o Projeto. A pesquisa e seus resultados surgem a partir de experiências pessoais que se iniciaram bem antes dessa investigação, como alguém que vivenciou o cotidiano da Ilha de Mosqueiro e do Projeto Grupo Esperança desde a infância e que guarda profundas lembranças destes.

Palavras-chave: Projeto Grupo Esperança; Educação musical como prática social; Prática musical no Pará.

Title of the Paper in English: The Hope Group Project and its social impacts on Mosqueiro Island -PA

Abstract: In Brazil there are several social projects with the objective of alleviating violence and economic hypo sufficiency, and many of them use music as a socializing practice. This article addresses the Hope Group Project, created as an extension of the Parish of Our Lady of Ó, on the Mosqueiro Island, with the main objective of offering childhood and youth a path against addiction and criminality. To this end, he proposed activities that would give children and young people a different perspective on life, helping them to grow not only spiritually, but also mentally and socially, and he began volunteering with music. The main objective of this article is to report the social impact of the Hope Group Project on Mosqueiro Island - PA. The specific objectives are to provide contextualized data about the Hope Group Project on Mosqueiro Island – PA; to point out the learning process in the Hope Group Project, pointing out the musical experiences experienced, and to investigate the socio-musical impact of the Hope Group Project on Mosqueiro Island - PA. The proposed research is of a qualitative nature, a case study. A bibliographic survey was carried out on the subject, a documentary survey on the Esperança Group Project and semi-structured interviews with people who were at some level involved with the Project. The research and its results arise from personal experiences, which began well before this investigation, as someone who has experienced the daily life of Mosqueiro Island and the Esperança Group Project since childhood and who has deep memories of them.

Keywords: Hope Group Project; Music education as a social practice; Musical practice in Pará.

Considerações iniciais

Na década de 90, na Ilha de Mosqueiro, havia alto índice de criminalidade praticada por gangues e os jovens eram os maiores envolvidos. Percebendo a situação, o Pe. Altamirando Ribeiro, pároco da Paróquia Nossa Senhora do Ó, criou um grupo de crianças oriundas da Primeira Eucaristia, contando com o apoio da Irmã Virgínia Maria de Melo e da Sra. Francisca Paula Cordeiro dos Anjos. Este grupo, chamado de Grupo Esperança (GE), foi criado como uma extensão da Paróquia, tendo como principal objetivo oferecer à infância e à juventude um caminho contrário ao vício e a criminalidade. Para tanto, propôs atividades que oferecessem às crianças e jovens uma perspectiva de vida diferente, ajudando-os a crescer não só espiritualmente, mas também mental e socialmente, e iniciou um trabalho voluntário com música.

O objetivo principal deste artigo é o de relatar o impacto social do GE na Ilha de Mosqueiro – PA. A pesquisa é qualitativa, um estudo de caso. Para a coleta de dados foi realizado levantamento bibliográfico, documental e entrevistas semiestruturadas com pessoas envolvidas no Projeto.

1. O Projeto Grupo Esperança

Mosqueiro é uma ilha fluvial localizada na costa oriental do rio Pará, no braço sul do rio Amazonas, em frente à baía do Guajará. É a maior ilha do Município de Belém, banhada pelas baías de Santo Antonio, do Marajó e do Sol, com dezessete praias de água doce e igarapés. Possui uma área de 212 km2. Sua população é de aproximadamente 27 mil habitantes. (IBGE, 2017).

Na década de 90, a Ilha apresentava alto índice de criminalidade, com várias gangues formadas por jovens. Muitos eram filhos de caseiros, de trabalhadores das barracas de praia ou de pescadores e agricultores. Alguns jovens do local não se sentiam bem exercendo estes trabalhos e eram facilmente convencidos a participar das gangues. Foi neste contexto que o GE, criado em 11 de outubro de 1991, foi pensado, com o intuito de amenizar a violência e proporcionar às crianças e adolescentes da Ilha uma possibilidade e perspectiva de melhora de vida.

Kater relata a importância dos projetos sociais e do potencial socializador desses. Nos alerta à necessidade de refletirmos sobre a atuação do educador musical diante dos projetos sociais:

> Cabe, portanto, aos profissionais da educação musical uma observação e reflexão contínuas, conectando criativamente e a cada instante a realidade "presente-objetiva" e suas dimensões "potenciais" e latentes, índices de outras que, anunciadas por necessidades emergentes, dão, à sua maneira, sinal de existência. (2004, p. 44).

Sobre a condição em que a música se encontra nos projetos sociais onde está presente, Kater afirma possuir papel de "elemento de integração social, o que aliás ela proporciona com excelência e de maneira própria" (idem). "Conforme o projeto onde se abrigue, sua função artesanal corrente se estende algumas vezes também à artística" (idem). Ainda que seja "subaproveitada em seu potencial formador" é tida como uma forma "de lazer ou passatempo", ainda que possa ser vista como importante "recurso educativo". Isso ocorre como resultado de "análise fragmentada da realidade", havendo "compreensão parcial da demanda" (idem).

É grande a importância do ensino de música em projetos sociais. Utilizar a música como forma de contribuição não somente artística:

> É muito importante, pois é uma forma de levar conhecimento, empoderamento, autoestima para as pessoas. Seja cantando, tocando, se apresentando e como ouvinte. Desenvolve a parte cognitiva, afetiva, social, coletiva do indivíduo. (OWTAKE, 2021).

Sobre a importância e benefícios da música como prática social, integrantes do GE estão de acordo com Owtake. Para Uchoa (2021):

> A música é uma linguagem e uma potencialidade que eleva o grau de humanidade e a capacidade de subjetivação e simbolismo. São atributos que tornam os seres humanos muito além de sua utilidade para o mundo da produção e da sobrevivência. Faz com que existam e não apenas sobrevivam. Isso melhora as relações interpessoais e a interação social.

Ao abordar os inúmeros benefícios da música no GE é unânime a afirmação de colaboradores, egressos e professores. Quando indagados afirmam ter sido de grande importância, especialmente porque promoveu tanto o afastamento da violência e da marginalidade quanto a "interação, socialização e entretenimento" (PAMPLONA, 2021).

As aulas de música iniciaram quando o coordenador do GE, Francisco Maximiano dos Anjos, entrou em contato com o professor Luís Otávio, que conversou com Cristina Owtake, convidando-a a conhecer o GE e a ministrar aulas de música. Assim, Owtake permaneceu como professora no GE de 1992 a 1998. Nas primeiras aulas, contou com a colaboração de Charles Modro, médico e pianista e da psicóloga e flautista Yumi Gosso.

O Projeto iniciou com aulas dominicais na Paróquia Nossa Senhora do Ó. Além das atividades musicais ofertou oficinas de Reciclagem de papel, Artesanato em papel e tecido, Pintura em tecido e Produção de iogurte e de chocolate. A medida em que o GE ia amadurecendo e produzindo apresentações, se tornando relevante para a Ilha, foi acontecendo com que cada vez mais crianças e adolescentes se interessassem pela música, ingressando no Grupo.

Ao longo dos dez anos de existência, o GE teve vários professores/colaboradores, especialistas em várias áreas musicais e artísticas, recebendo doação de instrumentos musicais.

2. O ensino de música no Grupo Esperança

Couto e Santos afirmam que "a linguagem musical é uma linguagem socialmente construída e compartilhada" (2009, p. 112). Essa linguagem pode ser estudada em ambiente escolar ou fora dele e é cada vez mais crescente o ensino de música em espaços extraescolares, não formais, como o caso do GE.

No GE, com a criação do grupo de perseverança, era necessário outra atividade, além das reuniões onde se tinha conversas e reflexões sobre as leituras do evangelho e discussões sobre os compromissos semanais da paróquia. Segundo Owtake (2021), "Inicialmente começamos com aulas de coral, flauta doce e teoria musical aplicada". Para as aulas eram utilizadas as salas do Centro de Catequese, onde aconteciam as aulas de flauta doce e de teoria musical, paralelamente e também de forma alternada, às 9h00. Às 10h00, quem estava na aula de flauta se dirigia para a aula de musicalização e vice versa. Por volta de 11h00 todos se reuniam na sala da Pastoral, para a prática de canto coral.

Nas aulas de flauta doce era utilizado o método de ensino para flauta Yamaha. Os alunos iniciavam com flautas doce soprano, onde se aplicava a leitura e a percepção musical e a prática do instrumento. Em 1994 o Projeto recebeu doação de flautas doce soprano e contralto, possibilitando a adaptação do repetório musical para essa formação. Aos poucos os alunos foram tendo contato com as demais flautas do conjunto, chegando à formação do coral de flautas doces tradicional, com a inclusão das flautas tenor e baixo, doadas em 1997. O repertório musical era constituído de músicas populares, algumas vezes acompanhado de violão e/ou teclado e instrumentos de percussão.

Nas aulas de musicalização eram trabalhadas noções de ritmo, de altura e jogos musicais para o desenvolvimento da coordenação motora. O repertório musical utilizado era constituído de cantigas de roda e parlendas. Eram propostos exercícios de coordenação motora

e percepção de pulso, jogos através de pequenas melodias, músicas para treinamento de intervalos melódicos, apontando comandos de diferentes dinâmicas. Também eram desenvolvidas atividades de expressão, percepção e percussão corporal para o desenvolvimento sensório motor, para entender o pulso de uma canção e seu aspecto ritmico musical, para orientar o entedimento da divisão ritmica.

A prática coral iniciava com um aquecimento e relaxamento corporal e das pregas vocais, seguido de vocalises e solfejos, utilizados para aquecer e afinar as vozes, além de exercitar a escuta, percepção e entedimento da altura dos sons, o movinento melódico e a percepção das vozes quanto ao o que era cantado. O repertório musical era constituído de "músicas em uníssono, duas, três e quatro vozes. Com o desenvolvimento dos alunos o repertório musical foi ampliado, assim como o nível de dificuldades técnicas. O repertório musical era essencialmente popular e religioso, pois o Projeto estava atrelado à igreja católica de Mosqueiro" (OWTAKE, 2021). A prática coral contava com orientações sobre técnicas de respiração, apoio do diafragma, exercícios próprios do canto, utilizando a expressão corporal, com gestos de mãos e braços, o andar, a percussão corporal, chegando a ter carcaterísticas de um coro cênico.

Vários autores enfatizam o papel do canto coral como importante prática musical com relevantes benefícios no desenvolvimento pessoal, interpessoal e comunitário que possui uma gama de possibililidades capazes de formar indivíduos mais humanos e sociáveis, como revelam várias pesquisas sobre o potencial da prática coral, colaborando para o fortalecimento de projetos e atividades relacionadas à educação musical, cultural e social (PEREIRA e VASCONCELOS, 2007, p. 100), perceptível no GE.

Em 1997, após ter ganho violões, o GE passou a oferecer aulas de violão. Nestas aulas falava-se de teoria musical apenas em relação as posições dos acordes ensinados, "Depois ensinava os ritmos dedilhados ou em levadas, batidas. O repertório musical era quase sempre constituído de músicas regionais, incluindo sempre algumas músicas que estavam em paradas de sucesso. Os resultados eram satisfatórios. Diante disso preparávamos os alunos e fizemos apresentações" (PAMPLONA, 2021).

Em projetos com intervenção social por meio da música como o do GE, a performance tem um lugar central no projeto pedagógico. O contato do aluno com o instrumento é imediato e em pouco tempo os alunos já sabem tocar ou cantar algumas músicas e podem participar das apresentações. A prática musical em grupo contribui para diminuir os efeitos de desânimo e desistência em virtude das dificuldades que se apresentam e estimula os iniciantes. A perspectiva de uma apresentação em curto prazo estimula os alunos e a possibilidade de tocar

para uma plateia anima os alunos. As aulas em grupo e a participação nos grupos musicais reforçam a experiência do coletivo, a união entre os participantes, a identidade do grupo (HIJIKI, 2005).

O GE participou de diversos eventos da Prefeitura Municipal de Belém através da Agência Distrital de Mosqueiro. Sobre os resultados alcançados com o Projeto, Owtake (2021) comenta:

> Foram excelentes. As crianças eram muito dedicadas e inteligentes. Aprendiam rápido e estavam motivados para estudar. Se reuniam durante a semana e estudavam juntas. Tivemos apoio da família, o que fez muita diferença no aprendizado e manutenção do Projeto. Rapidamente começaram a participar da liturgia das missas cantando e tocando, divulgando mais ainda o Projeto.

3. O impacto social na Ilha do Mosqueiro

As vivências musicais experimentadas no GE fortaleceram as relações daqueles que por dez anos passaram pelo Projeto: “Formamos uma família, construímos amizade de longa data”. (BOTELHO, 2020). Para Barros Filho (2020):

> A música motivou o relacionamento com outros indivíduos, proporcionou o conhecimento e a relação com outras culturas, estimulou a interação com os outros, diminuindo a timidez e inibição. (...). A música pode ajudar, colabora na educação, aumentando o “apetite” pelo aprender não só da música mais como focar, dar atenção nas outras disciplinas, ajuda na concentração.

Além da formação artística, a formação humana e social, o crescimento pessoal e profissional, as amizades, as perspectivas de vida, de futuro, também se fortaleceram, segundo os egressos do GE. Para estes, a formação musical e espiritual “Proporcionou fortalecimento de amizade, uma família que se estendia ao passeio na praça, (...), eles eram o meu círculo de amizade dentro e fora do GE. (PINHEIRO, 2020).

As vivências musicais imprimiram valores e ajudaram na resolução de problemas pessoais:

> Pessoalmente eu não tinha muitas amizades, o fato de eu entrar no grupo que tinha aulas de música e um coral fez com que eu conquistasse amizades e aumentasse meu círculo de amizades, fez com que perdesse a minha inibição e timidez, me tornasse uma pessoa mais extrovertida, mais alegre. (MORAES, 2019).

Hoje os egressos agradecem os profissionais que são. Algumas meninas são mulheres e mães, são profissionais da saúde, como Botelho (2020), que utiliza seu aprendizado

musical no atendimento a seus pacientes: "Durante os atendimentos fisioterapêuticos, principalmente pediátrico, utilizo frequentemente a musicalização e participo de um grupo voluntário, para levar alegria ao ambiente hospitalar, o qual expandiu para o ambiente extra-hospitalar".

Diante do apelo social para uma formação profissional, as crianças e jovens do GE buscaram formação musical e/ou formação acadêmicas em diversas áreas do conhecimento e hoje tem pouco tempo disponível para se dedicarem à música e/ou ao trabalho de evangelização:

> Posso dizer que os resultados foram para além da música, como todo projeto social que se preza. Musicalmente alguns seguiram a carreira de educador musical cursando a Faculdade de Música da UFPA, outros vivem de tocar na noite, outros seguiram para estudar em escolas especializadas de música e outros optaram por outras profissões. (OWTAKE, 2021).

Para Pinhero (2019) o GE "proporcionou a realização profissional, a formação do caráter, a vivência na igreja, a base religiosa. As amizades eram os membros do GE".

As aulas de música, os ensaios e as apresentações musicais promovidas pelo GE proporcionaram o amadurecimento artístico dos integrantes, levando vários a ingressarem em escolas de música, em Belém, enquanto cursavam o ensino médio e o pré-vestibular, como relata Pinheiro (2020): "O GE proporcionou o desenvolvimento educacional, acesso às escolas particulares, por intermédio de bolsas de estudo, e ao Conservatório Carlos Gomes, em Belém. O GE proporcionou perspectiva de vida e de realização profissional.

Para Valente (2019), mãe de egressos do Projeto, as aulas de música foram fundamentais na vida de seus filhos. O aprendizado e as vivências que obtiveram possibilitou o ingresso deles em:

> escola especializada, os preparando para práticas musicais além do GE, como Leilane que é graduada em Licenciatura Plena em Música pela UFPA, participou da Orquestra de Violoncelo da Amazônia, chegando a ir ao Rio de Janeiro com a OVA. Leilane e Liviane fizeram parte dos corais da Receita Federal, Madrigal da UEPA e Coral da SEMEC. Criaram uma banda de pop rock, a Simetria, e integraram o Choro do Pará e o Chorando pra Cachorro. Fernando, que aprendeu violão, dirige a Banda de Fanfarra Começo Feliz, banda da escolinha de educação básica da família.

Sobre a importância do papel integrador do GE, afirma que o Projeto "cumpriu, pois ajudou os jovens que foram atraídos pela música e oportunizou o conhecimento de outras pessoas, profissionais em outras áreas da música." (idem).

Costa (2018, p. 51), aponta as ONGs como importante espaço extraescolar por desenvolverem importantes atividades no campo educacional e também como articuladora de

projetos de inclusão e desenvolvimento social. Sua "atuação expressa o seu potencial tanto para conservar quanto para superar alguns traços característicos de nossas práticas educacionais":

> A atuação das ONGs em educação escolar vem crescendo consideravelmente nos últimos anos, podendo ter um caráter paliativo, inovador, de mudanças ou mesmo de pressão política. O caráter paliativo do trabalho das ONGs se verifica quando mantêm serviços escolares ou quando se constituem como estabelecimentos escolares. (idem).

O GE teve a duração de cerca de 10 anos e neste tempo passaram pelo projeto aproximadamente 150 crianças e adolescentes, destes, de 20 a 30 jovens permaneceram por um longo tempo, se qualificando e chegando a serem monitores graças a parceria com a agência Distrital de Mosqueiro que ajudou com bolsas de estudo.

Durante esse período alguns dos membros do GE se dedicaram aos estudos para ingressar em uma universidade. O GE projetou e profissionalizou talentos, como menciona Sr. Max (Jornal Diário do Pará, Caderno D, página 1, 31 de Julho de 1998). Afirma, ainda, que até o momento da entrevista ao Jornal, o indice de violência teria diminuido na Ilha, que a violência havia se rendido aos apelos da música, que houve diminuição da marginalidade nas ruas, "antes haviam oito gangues. Hoje, no máximo, duas." Atualmente, na Ilha, a violência que existe advém do tráfico de drogas, não havendo mais aquelas gangues da década de 90.

O Projeto chegou ao fim por seus membros terem, principalmente, se profissionalizado. Para Silva (2020), o papel sócio-integrador do GE "mostrou aos membros um outro mundo, através do convívio com outras pessoas e lugares que nos fez querer conhecer e nos tornar profissionais".

Uchoa (2021) afirma que o Projeto "Contribuiu para a formação de cidadãs e cidadãos mais proativos, mais sociáveis e positivos nas suas famílias e comunidades, para a solidez de suas buscas e projetos de vida, em especial para suas carreiras profissionais, para a dilatação de suas visões de mundo e horizontes mais amplos".

Para Tarso (2019):

> As oportunidades de crescimento profissional ofertadas aos alunos através da parceria entre a Paroquia Nossa Senhora do Ó com a UFPA, o Carlos Gomes e a Prefeitura Municipal, através de diversas atividades além da música foram essenciais para esse vislumbre de futuro, onde as escolhas de vida, em especial, a profissão, fazem parte.

Com a desejada formação técnica e ou acadêmica os membros do GE chegaram ao ponto de não conseguirem mais conciliar seus estudos na cidade de Belém com as atividades

do Projeto. Contudo, apesar dos desencontros, sempre que possível os membros perseverantes ainda se reúnem para ensaios, para cantar em missas ou aniversários.

As vivências musicais oportunizadas pelo GE aprimoraram a capacidade de observar e aprender mais sobre si, de se perceber capaz para realizar coisas, tanto musicalmente quanto para as tomadas de decisões na vida.

Considerações finais

Com a realização dessa pesquisa foi possível averiguar como a música pode se tornar ferramenta relevante no processo de socialização de crianças e adolescentes, perceber a importância do ensino de música em espaços não convencionais, em projetos sociais, um ensino de música para além da formação técnica, voltado às necessidades pessoais do individuo, que promove tantas sensações e sensibilidades de mundo e de percepção de si mesmo.

A educação musical promovida pelo GE impactou fortemente os alunos, despertando o desejo de uma vida futura melhor da que viviam. Os objetivos do Projeto eram muito mais do que o ensino de música, esta era a ferramenta. A meta era a de socializar, proporcionar vivências diversas, o desenvolvimento de cidadãos, através das atividades musicais.

Muitos dos entrevistados comentaram que a música foi o que os conectou, que os fez ter uma outra família onde queriam estar sempre junto pelo prazer das brincadeiras, dos diálogos, das apresentações, dos ensaios. Através dos eventos conheceram pessoas e lugares que dificilmente teriam acesso graças às vivências musicais proporcionadas pelo GE.

Referências:

BARROS FILHO, Agenor. Entrevista concedida a Alan Alves. Áudio. Mosqueiro, 22.01.2020.

BOTELHO, Iracélia. Entrevista concedida a Alan Alves. Áudio. Mosqueiro, 18.01.2020.

COSTA, Stélio Lobo da. *A Música no Processo de Socialização de crianças e adolescentes*: a ONG República Movimento de EMAÚS. Belém, 2018. Monografia (Licenciatura Plena em Música). Faculdade de Música, Universidade Federal do Pará, 2018.

COUTO, Ana Carolina Nunes; SANTOS, Israel Rodrigues Souza. Por que vamos ensinar Música na escola? Reflexões sobre conceitos, funções e valores da Educação Musical Escolar. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 110-125, jun. 2009.

HIJIKI, Rose Satiko. Etnografia da Performance Musical: identidade, alteridade e transformação. *Horizontes Antropológicos,* Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 155-184, 2005.

KATER. Carlos. O que podemos esperar da Educação Musical em projetos de ação social. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, p. 43-51, mar. 2004. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista10/revista10_artigo6.pdf>. Acesso em: 30.01.2019.

MORAES, Geovani. Entrevista concedida a Alan Alves. Áudio. Mosqueiro, 16.12.2019.

OWTAKE, Cristina Mami. Entrevista concedida a Alan Alves. Áudio. Belém, 09.08.2021.PAMPLONA, Idalcir. Entrevista concedida a Alan Alves. Áudio. Belém, 20.04.2021.

PEREIRA, Éliton; VASCONCELOS, Miriã. O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária. *Revista Música Hodie*, v. 7, n. 1, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/1763>. Acesso em: 20.05.2022.

PINHEIRO, Mònica. Entrevista concedida a Alan Alves. Áudio. Mosqueiro, 22.10.2020.

SILVA, Aline. Entrevista concedida a Alan Alves. Áudio. Mosqueiro, 22.01.2020.

UCHOA, Paulo. Entrevista concedida a Alan Alves. Áudio. Belém, 09.08.2021.

VALENTE, Adélia. Entrevista concedida a Alan Alves. Áudio. Mosqueiro, 08.11.2019.

O ensino de contrabaixo no Projeto Vale Música

Antonio Mamedio de Araújo Neto
Universidade Federal do Pará
Araujoneto38@gmail.com
Sonia Chada
Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com

Resumo: A união da Fundação Vale com a Fundação Amazônica de Música iniciou o Projeto Vale Música, apoiado pela Empresa de Mineração Vale, em Belém. O objetivo do Projeto é a formação musical de crianças e jovens da rede pública de ensino, incentivando a profissionalização e oportunidades de ocupação e renda. Atualmente a iniciativa é patrocinada via Lei Federal de Incentivo à Cultura. Descrever o ensino de contrabaixo no Projeto Vale Música é o objetivo principal deste artigo. Os objetivos específicos são: fornecer informações contextualizadas sobre o Projeto Vale Música; relatar como acontece o ensino de música no Projeto Vale Música e apontar as principais características do ensino de contrabaixo no Projeto Vale Música. A pesquisa proposta é qualitativa, um estudo de caso. Para a coleta de dados foi realizado levantamento bibliográfico sobre o tema proposto, observação das aulas de contrabaixo e entrevistas semiestruturadas com os alunos de contrabaixo e o corpo docente do Projeto. Aqui apresentamos dados contextualizados do Projeto Vale Música, sobre o ensino de música, enfatizando o ensino de contrabaixo. Desenvolvido por meio da parceria com a Fundação Amazônia de Música o Projeto vem transformando a vida de crianças do ensino público dando-lhes a oportunidade de estudar música gratuitamente e aprender diversos instrumentos musicais. Compreender esse processo foi fundamental para entender a importância desse ensino na vida dos alunos do Projeto, pois há anos o Projeto Vale Música vem sendo reconhecido no cenário musical paraense e no Brasil, formando profissionais atuantes no corpo artístico nacional.

Palavras-chave: Projeto Vale Música. Ensino de música. Ensino de contrabaixo.

Title of the Paper in English: The teaching of double bass in the Vale Música Project.

Abstract: The combination of Fundação Vale and Fundação Amazônica de Música started the Vale Música Project, supported by Empresa de Mineração Vale, in Belém. The objective of the Project is the musical training of children and young people from the public school system, encouraging professionalization and opportunities for occupation and income. Currently, the initiative is sponsored through the Federal Culture Incentive Law. Describing the teaching of double bass at Vale Música Project is the main objective of this article. The specific objectives are to provide contextualized information about the Vale Música Project; to report how music teaching happens in the Vale Música Project and to point out the main characteristics of the double bass teaching in the Vale Música Project. The proposed research is qualitative, a case study. For data collection, a bibliographic survey was carried out on the proposed theme, observation of the double bass classes and semi-structured interviews with the double bass students and the faculty of the Project. Here we present contextualized data from the Vale Música Project, about music teaching, emphasizing the teaching of double bass. Developed through a partnership with Fundação Amazônia de Música, the Project has been transforming the lives of public-school children, giving them the opportunity to study music for free and learn different musical instruments. Understanding this process was fundamental to understand the importance of this teaching in the lives of the Project's students, because for years the Vale Música Project has been recognized in the music scene of Pará and in Brazil, forming professionals working in the national artistic body.

Keywords: Vale Music Project. Music teaching. Double bass teaching.

Considerações iniciais

O Programa Vale Música (PVM) é uma iniciativa apoiada pela Empresa de Mineração Vale, desde 2004, em Belém. O objetivo é a formação musical de crianças e jovens da rede pública de ensino, incentivando a profissionalização e oportunidades de ocupação e renda. Atualmente a iniciativa é patrocinada pela Vale, via Lei Federal de Incentivo à Cultura. Desenvolvido por meio da parceria com a Fundação Amazônia de Música (FAM), o Projeto vem transformando a vida de crianças do ensino público, dando-lhes a oportunidade de estudar música gratuitamente. Em 18 anos, mais de mil crianças e adolescentes já foram beneficiados pelo PVM.

Segundo Pádua (2011), a maioria dos alunos do PVM são de famílias carentes de regiões periféricas da cidade de Belém e um dos objetivos do Projeto é socializar e democratizar o ensino de música através de um grupo de cordas ou orquestra.

Descrever o ensino de contrabaixo no PVM é o objetivo principal desta proposta. A pesquisa é qualitativa, um estudo de caso. Para a coleta de dados foi realizado levantamento bibliográfico, observação das aulas de contrabaixo e entrevistas semiestruturadas com os alunos de contrabaixo e o corpo docente do PVM.

1. O Projeto Vale Música Belém

Vários fatores colaboraram para o nascimento do Projeto Vale Música Belém, mas o principal foi a união da Fundação Vale com a Fundação Amazônica de Música [incluir (FAM)]. A Fundação Vale e a FAM entraram em contato em dezembro de 2003. Segundo Caputo, presidente da FAM:

> (...) eu recebi um telefonema do Rio de Janeiro da parte do presidente da Fundação Vale, pedindo que eu o recebesse aqui em Belém (...). Ele veio conversar comigo e disse que (...) eles gostariam de implantar um "Projeto Orquestra" em Belém, que ele tinha recebido o meu nome lá no Rio de Janeiro (...). Nessa ocasião, eles queriam a minha pessoa para ser coordenadora do Projeto em Belém, eu então agradeci, mas sugeri que, ao invés de eu assumir esse cargo, que fosse a minha fundação (FAM) que desenvolvesse o projeto, até porque isso garantiria a sua sobrevivência (apud PÁDUA, 2011, p. 66).

A proposta veio concretizar um desejo antigo de Caputo, o de desenvolver um projeto voltado para o social, tendo na música o veículo para tal realização. Caputo abraçou a proposta e tinha uma metodologia em mente. Algo que tinha se provado eficaz em outras situações, mas não era usual nas escolas de música tradicionais de Belém: teoria aplicada à

prática:

> "Nós queremos que você faça uma orquestra com crianças de periferia, da rede pública municipal de ensino, (..) e crianças que não saibam nada de música" e me autorizava cem crianças no projeto. Então dei como sugestão para ele (o presidente da Fundação Vale) que eu gostaria de fazer uma experiência: ao invés de dar a matéria teórica, separada, daria a teoria aplicada à prática. (apud PÁDUA, 2011, p. 72).

Além da metodologia diferenciada, buscava-se também desenvolver um trabalho que tivesse perspectivas reais de futuro profissional para as crianças, que não fosse simplesmente um espaço de lazer onde os pais colocassem seus filhos para não ficarem ociosos.

Assim, visando alcançar o objetivo de promover a inclusão social através da música, o Projeto desenvolve um trabalho pedagógico de educação musical por meio do ensino instrumental e do canto coral. Este ensino musical, desenvolvido em várias etapas, objetiva oportunizar aos seus integrantes a aquisição de várias habilidades, dentre as quais se destaca a execução instrumental, onde se insere o ensino de contrabaixo.

Em Belém, o Projeto começou em maio de 2004. Em junho de 2004 os alunos fizeram sua primeira apresentação, quando a turma de cordas tocou a música "Asa Branca", de Luís Gonzaga.

O Projeto Vale Música cria uma rede colaborativa de ensino e aprendizagem entre os projetos musicais que patrocina. Isso acontece por meio de intercâmbios entre estudantes e professores, aulas com músicos das orquestras parceiras e residências artísticas. Atualmente fazem parte do Programa cera de 150 profissionais e 1.000 estudantes. Durante os intercâmbios, os estudantes participam de workshops, aulas práticas e master classes, quando têm a oportunidade de aprender diretamente com especialistas.

2. O ensino de música

As atividades no PVM se dividem em Coro Infantojuvenil Vale Música, Banda Sinfônica, Big Band, Grupo de Percussão de Câmera, Orquestra de Violinos e a Orquestra Jovem Vale Música.

Para ingressar tudo começa com um processo seletivo em que as inscrições são abertas anualmente, em dezembro, e o teste de seleção é realizado em janeiro. Podem se inscrever crianças de 7 a 9 anos de idade que sejam alunos da rede pública de ensino ou bolsistas de escolas particulares de regiões pré-determinadas pela FAM. Não é necessário que a criança tenha iniciação musical ou saiba tocar um instrumento musical. Este processo é totalmente

gratuito. A avaliação se dá de forma prática e espontânea. A partir daí as crianças que demonstram "aptidão" para música, segundo avaliação dos professores do PVM, começam a ter orientações sobre canto coral e já se preparam para apresentações públicas.

Um dos fundamentos que a professora de canto coral escolheu para seguir é o de fazer música junto, isto é, ensinar música através da imitação, olhar, afeto, tudo isso ajuda as crianças a compreenderem os assuntos tratados. O processo de ensino com as crianças se dá pelo "estar no Coral", estar sob uma regência e o que a auxilia para essa educação é o olhar, o focar no regente. O repertório musical é embasado nessa "metodologia do olhar". Há um casamento de informações através da música, não há muita fala, seu lema é fazer mais e falar menos. Geralmente são trabalhadas músicas de cunho afetuoso, pois toda essa pedagogia é inclinada para o afeto com os alunos. Juntamente com todo trabalho musical é feito um trabalho na mente e no corpo dos alunos para que não se sintam desconfortáveis, o foco é o bem-estar dos alunos. Na parte teórica a professora usa o mesmo repertório musical que estão trabalhando e escolhe um elemento da partitura que possa ser trabalhado em um dia de aula. A partir disso são expostos conceitos teóricos como pentagrama, sistemas, claves, entre outros. Com esses conhecimentos são feitas perguntas para as crianças de forma despretensiosa e ágil, sobre cada assunto tratado, para que elas possam interagir e para que a professora veja se o método está dando resultado. Segundo a professora os conteúdos são ministradas de forma acelerada e mesmo assim as crianças têm facilidade em aprender. (Entrevista realizada com Eliane Fonseca em 20.04.2022).

Paralelo ao canto coral ocorrem as aulas de flauta doce. A didática é semelhante com a citada acima. A professora se utiliza da imitação e repetição para o ensino da flauta. Os alunos não têm contato com partitura nas primeiras aulas. Inicialmente a professora pede que haja uma imitação, ela toca e os alunos repetem as notas executadas. Após aprenderem algumas notas na flauta doce, a professora escreve as notas na partitura e pede para que repitam o que foi tocado, lendo, e apresenta o nome das notas. Assim como nas aulas de canto, os conteúdos ministrados são trabalhados em um ambiente de diversão entre os alunos para que estes se interessem cada vez mais pelas aulas e voltem no dia seguinte. (Entrevista realizada com Débora Azevedo em 20.04.2022).

Durante o primeiro mês de flauta e canto algumas crianças são escolhidas para as aulas de violino, paralelamente as outras aulas. O quesito de seleção é a quantidade de instrumentos disponíveis na FAM e o tamanho deles. É usado o método de Shinichi Suzuki. Como o conhecimento musical das crianças que vem do Coral ainda está em desenvolvimento, as primeiras aulas têm a intenção de construir os fundamentos musicais e do violino. O foco

das primeiras aulas é em como os alunos irão segurar o arco, pois com uma postura ruim eles podem ter problemas de saúde e não poderão avançar no estudo do instrumento. Posteriormente, o professor coloca a primeira, segunda e terceira marca no violino para que possam usar os dedos. No total são 30 alunos em aulas coletivas divididas em turmas. No primeiro mês o objetivo é que os alunos toquem "Brilha, brilha estrelinha", na aula concerto, que acontece em um sábado de cada mês. Nesse período é trabalhado o primeiro e segundo livro do método Suzuki. Os alunos que se destacam são levados para a Orquestra de Violinos que é o último estágio antes da Orquestra Jovem Vale Música. (Entrevista realizada com Igor Amaro em 20.04.2022). Esse processo de ensino de violino acontece no ensino dos vários instrumentos ofertados pelo PVM.

No ensino de música do Programa Vale Música a performance é muito importante, pois um dos objetivos principais é a intervenção social por meio da música: "Ela torna visíveis atores e instituição. É espaço de transformação. É concebida como auge do processo pedagógico, locus de exibição do que foi aprendido, ensaiado, incorporado." (HIJIKI, 2005, p. 161).

No Projeto o contato do aluno com o instrumento é imediato, assim, em pouco tempo, os alunos já sabem tocar algumas músicas. A idéia é que rapidamente o aluno já possua um repertório mínimo para participar das apresentações. O projeto pedagógico procura explorar algumas peculiaridades da prática musical em grupo para diminuir os efeitos de desânimo e desistência em virtude das dificuldades do ensino de instrumento. O acesso imediato ao instrumento em aulas e ensaios coletivos é um dos principais estímulos aos jovens iniciantes.

O ensino de música no PVM é pensando em uma forma de ser o mais eficaz, visto que os eventos estão sempre acontecendo e os corpos artísticos precisam acompanhar a demanda. A metodologia proposta por Caputo endossa a perspectiva de socialização e inclusão social do Projeto:

> É através da socialização que toda a gama de informações como conceitos, ideias e valores estabelecidos pela coletividade passa a constituir o indivíduo, tornando-o parte do grupo. Além disso, a socialização é um processo que se inicia, através das condições que possibilitam sua instauração, com o acesso e/ou a inclusão do indivíduo no campo dessas condições, contudo, não se completa, não termina ou se conclui, mas detém uma dinamicidade que a torna uma ferramenta de formação da personalidade, onde o indivíduo por sua vez também passa a ser ferramenta de manutenção e transformação no processo de socialização, onde o socializado é também um ser que socializa. (PÁDUA, 2011, p. 75-76).

Kater (2004, p. 44) nos diz que a música é uma linguagem que une e é de extrema

importância para qualquer projeto social. Para o autor, a música proporciona com excelência e de maneira peculiar o elemento e prática da integração social que, frequentemente, está em projetos de ação social. Afirma, ainda, que música e educação advém da construção humana, de forma que quando há uma ligação entre ambas, o resultado é uma ferramenta original de formação, capaz de promover tanto processos de conhecimento quanto de autoconhecimento.

Segundo Caputo: "o objetivo é formar profissionais de música, mas também socializar os jovens. A criança fica mais aberta, adquire autoconfiança na vida social e na escola. Os pais relatam melhorias nas notas e no comportamento em sala de aula" (apud PÁDUA, 2011, p. 74).

De acordo com Susana e Lopes (2016) as contribuições dos projetos musicais na vida dos aprendizes são variadas. Alguns trilham pelo caminho musical, outros experimentam as possibilidades de profissionalização com música e muitos contam com uma importante contribuição para o desenvolvimento de habilidades sociais e cognitivas, entre outras. Nesse contexto é que se insere o ensino de música no Projeto Vale Música.

3. O ensino de contrabaixo

Os relatos sobre a história do contrabaixo são confusos, pois as informações são controversas em relação à sua origem e construção. No Brasil, segundo Fausto Borém (2005), somente na década de 1980, com o crescente interesse pelos estudos em performance musical, é que começaram a surgir trabalhos fundamentados e elaborados sobre o contrabaixo. Afirma ainda que há carência de estudos sobre o panorama mais amplo da musicologia do contrabaixo brasileiro.

O ensino de contrabaixo no Projeto Vale Música inicia com a chegada do Professor Torquato. Ao ingressar no PVM, Torquato percebeu que o tamanho do instrumento se tornava um obstáculo para ensinar crianças ou adolescentes de menor estatura. Logo, seu primeiro passo foi contatar Caputo para adquirir instrumentos menores. Enquanto não havia esses contrabaixos menores, trabalhou com violoncelos, mudando sua afinação para quartas: mi, lá, ré, sol e, posteriormente, para os contrabaixos menores.

De uma forma geral, para se iniciar no instrumento contrabaixo no PVM é realizado um teste de habilidades com os alunos. Neste teste são analisadas questões de postura, para ver se a criança tem força para segurar o arco, consegue deixar o contrabaixo em pé, pois muitas delas estão em desenvolvimento corporal. Assim, primeiramente é pedido para que o aluno segure o contrabaixo com o arco na mão. Em seguida, é pedido para cantar um trecho de uma

música que o aluno se sinta confortável em cantar para que o professor analise sua afinação e, por fim, é pedido para que o aluno solfeje algumas notas após tocada pelo professor ao piano. O professor exalta a função exercida pelo Coral, pois os alunos já passaram por um processo de musicalização e estão aptos para distinguir a altura das notas, solfejar e reproduzir as notas que ouvem, interessante para o estudo de um instrumento não temperado, como o contrabaixo.

As primeiras aulas servem para conhecer as partes do instrumento, depois para o trabalho com o arco e pizzicato, para executarem suas primeiras músicas. Isso gera um estímulo para que o aluno participe do seu primeiro recital. Músicas como "Brilha, Brilha estrelinha" e melodias do método Suzuki são usadas para este trabalho inicial. Em seguida, inicia o trabalho com arco, visto como um instrumento, além do contrabaixo, portanto é necessário o aluno ter domínio do arco e noção da troca de ângulo das cordas. Assim são passados exercícios sobre como segurar o arco e de corda solta, somente o arco em atrito com a corda, sem nenhuma ação da mão esquerda. Logo após inicia-se as atividades com a mão esquerda. Com os contrabaixos menores, o professor tem a liberdade de ensinar a primeira posição e a segunda posição no instrumento. (Entrevista realizada com Jhonatan Torquato em 15.05.2022).

As aulas individuais, quase sempre, são transcorridas em silêncio. Pouco se fala, apenas o necessário. O aluno não possui referências para avaliar seu próprio desempenho. Como está sozinho, é capaz apenas de ouvir o próprio som, não tendo outro para fazer uma comparação. Com o intuito de estimular o estudo entre os alunos Torquato ministra também aulas coletivas. O professor vê nas aulas coletivas um potencial enorme de interação e estímulo para que os alunos avancem nos estudos, comparando o nível dos seus amigos de turma. Castro (2012, p. 29) menciona que "o ensino coletivo de instrumentos potencializa o campo da percepção e da audição pela possibilidade de estabelecimento de parâmetros sonoros, troca de ideias e conhecimento aprendidos entre os alunos", perceptível nas aulas de contrabaixo do PVM.

Cruvinel (2008) observa que o ensino em grupo de instrumento musical pode ser uma ferramenta de grande importância para o processo de socialização do ensino musical, democratizando o acesso do cidadão à formação musical. As aulas coletivas do Projeto Vale Música iniciam de acordo com as propostas mencionadas, com o propósito de democratizar o ensino de música e socializar os alunos do Projeto.

Torquato pensa o contrabaixo dividido em quatro partes: grave, média, aguda e super aguda. Os alunos conhecendo a parte grave e média e tendo conhecimento de escalas maiores de duas oitavas e sua relativas, juntamente com leituras dos estudos, já estão prontos para serem inseridos na Banda Sinfônica Vale Música, tendo contato com a prática em grupo.

Nesse período acontecem os estudos de golpe de arco, simultaneamente ensinados com os estudos dos métodos de autores como Isaia Billè, Mengoli, Simandl, Fischer. O estudo de escalas e arpejos possibilita aos alunos o desenvolvimento da técnica do instrumento, levando-os a alcançar um nível intermediário no contrabaixo e a construir o seu próprio repertório musical.

A meta da turma de contrabaixo é a participação nos recitais públicos que acontecem duas ou três vezes por semestre. Nesses recitais cada aluno apresenta o seu repertório musical acompanhado por um pianista. Torquato descreve o recital como uma recompensa de todo estudo realizado pelo aluno. Não é um mero dia de prova onde o aluno se sente pressionado e preocupado com o que vai acontecer. A participação nos recitais é vista como recompensa e motivação para os próximos passos. O último estágio desse processo de ensino no PVM é a entrada no naipe de contrabaixos da Orquestra Jovem Vale Música.

Considerações finais

A pesquisa realizada possibilitou perceber que ensinar música está para além de ser apenas o ato de tocar um instrumento, executar uma obra ou de se apresentar publicamente. Mais que isso, mostrou que considerar as questões que estão para além da música propriamente dita são fundamentais para lançar um olhar sensível sobre o ensino de música e o ser humano.

Durante a pesquisa, frequentamos a FAM inúmeras vezes para realizar as entrevistas e passamos a perceber a diferença entre os níveis de ensino e a refletir sobre a importância do ensino de música no desenvolvimento da vida daqueles alunos. Desde sua concepção, o objetivo de Caputo era criar um ambiente de ensino profissionalizante e dinâmico, juntando teoria e prática musical. Hoje vemos os frutos, visto que muitos alunos estão desenvolvendo suas carreiras em orquestras pelo Brasil, universidades dentro e fora do Brasil, entre outros âmbitos musicais e acadêmicos. Os alunos de contrabaixo se inserem cada vez mais no cenário musical brasileiro, atuando em orquestras pelo Brasil, participando de festivais, entre outros.

Com a realização desta pesquisa percebemos que a estrutura do PVM está consolidado. Este ensino, além de expandir a visão profissional, continua sendo de grande importância até os dias de hoje. Hoje os alunos do Projeto, mesmo com o passar dos anos, se sentem motivados a evoluir em suas concepções musicais, para assim estarem aptos para as várias oportunidades do mundo musical que os espera.

Referências:

BORÉM, Fausto. *Impromptu* de Leonardo Miguez: o renascimento de uma obra histórica do repertório brasileiro para contrabaixo. *Revista Acadêmica de Música*, n. 11, janeiro–junho, pp. 24-48, 2005.

CASTRO, Társilla Rodrigues. *Ensino Coletivo de Cordas Friccionadas*: uma análise da proposta metodológica de ensino coletivo de violino e viola do Programa Cordas da Amazônia. Belém, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

CRUVINEL, Flavia Maria. O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais na Educação Básica: compromisso com a escola a partir de propostas significativas de Ensino Musical. In: VIII ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM), 1° SIMPÓSIO SOBRE O ENSINO E APRENDIZAGEM DA MÚSICA POPULAR e III ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL. Brasília, 2008. *Anais...* Brasília, 2008.

HIJIKI, Rose Satiko. Etnografia da Performance Musical: identidade, alteridade e transformação. *Horizontes Antropológicos***,** ano 11, n. 24, pp. 155-184, 2005.

KATER, Carlos. O que podemos esperar da Educação Musical em Projetos de Ação Social. *Revista da ABEM*, v. 10, pp. 43-51, março 2004.

PÁDUA, Antonio de Araújo Batista. *Uma experiência de Ensino Coletivo de Violino no Projeto Vale Música em Belém do Pará*. Belém, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

SUSANA, Anete; LOPES, Pamela. Contribuições do Ensino da Música em Projetos Sociais: depoimentos de egressos. XVIII ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM. Diversidade Humana, responsabilidade social e currículos: inserções na educação musical. 2016. *Anais*… Curitiba, 2016.

Experiências a partir da música ubíqua: processos criativos e proposições para a escola através de dispositivos móveis

Elder Oliveira
Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil.
elderoliveira@ufpa.br

Ana Karolina Flores Bibiano
Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil.
karolinabibiano@gmail.com

Hannah Alice Cabral Maia
Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil.
alicecabralmaiahannah@gmail.com

Luan Hermes Ribeiro
Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil.
luanhermes333@gmail.com

Isaque Henrique Baia de Souza
Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil.
isaquebaia10@gmail.com

Elder Carlos Queiroz Lima
Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil.
elder.lima2000@gmail.com

Resumo:O presente artigo traz duas experiências de composição musical a partir de dispositivos móveis, tidos inicialmente como proposta independente de alunos do Curso de Licenciatura em Música da UFPA e, logo em seguida, enquanto uma das propostas artísticas, pedagógicas e investigativas do Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos dos Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora e do Projeto de Extensão Mosaico: Arte, Música e Paisagem Sonora na Escola - 2ª ed.. Enquanto grupo de pesquisa, realizamos uma revisão bibliográfica nos últimos 5 anos que contempla tópicos acerca de música ubíqua. Autores como Damián Keller (2014; 2018), Maria Helena Lima (2018) e Flávio Schiavoni e Paulo Cançado (2018) foram centrais para essa pesquisa, pois apresentam o conceito de música ubíqua em suas publicações recentes. Em fevereiro de 2022, o Grupo de Pesquisa mencionado deu início às práticas musicais e composicionais com *smartphones*, onde foram realizadas performances e gravações utilizando dispositivos móveis e dispositivos móveis somados aos instrumentos convencionais, direcionando possibilidades pedagógicas com a utilização desses dispositivos. Desse modo, apresentamos como se deram essas experiências de performance e produção, considerando aspectos estéticos e formais envolvidos por processos de improvisação. A somar-se, discutiremos a crescente demanda de trabalho em Estações de Trabalho em Áudio Digital a partir de dispositivos móveis, apresentando as principais razões que motivam os alunos na autoprodução em *home studios*. Por fim, traremos algumas reflexões que consideram possibilidades artísticas e pedagógicas na utilização de dispositivos móveis em sala de aula, citando jogos e aplicativos anteriormente utilizados por membros do grupo de pesquisa.

Palavras-chave: Música Ubíqua. Composição Musical. Educação Musical.

Experiences on Ubiquitous Music: Creative Processes and Propositions for the School through Mobile Devices

Abstract: This article brings two experiences of musical composition using smartphone devices, initially considered as an independent proposal by students of the UFPA Music Degree course and, soon after, as one of the artistic, pedagogical and investigative proposals of the Arte Sonora's Research Group: Studies of Creative Processes, Installation and Soundscape. As a research group, we did a literature review for the last 5 years that includes topics about ubiquitous music. Authors such as Damián Keller (2014; 2018), Maria Helena Lima (2018) and Flávio Schiavoni e Paulo Cançado (2018) were central to this research, as they present the concept of ubiquitous music in their recent publications. In February 2022, the aforementioned Research Group started the musical and compositional practices with smartphones, where performances and recordings were realized using mobile devices and mobile devices with conventional instruments, aiming pedagogical possibilities using these devices. In this way, we present how these performance and production experiences were made, considering aesthetic and formal aspects involved by improvisational processes. In addition, we will discuss the growing demand for work in Digital Audio Workstations from mobile devices, presenting the main reasons that motivate students to self-produce at home studios. Finally, we will bring some reflections that consider artistic and pedagogical possibilities using mobile devices in the school classes, mentioning games and applications previously used by members of the research group.

Keywords: Ubiquitous Music. Musical composition. Musical Education.

1. Introdução

O Grupo de Pesquisa *Arte Sonora: Estudo dos Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora*[1] propõe a contextualização histórica da arte, da música e da paisagem sonora em suas transversalidades através dos campos da arte, música, psicologia, pedagogia, comunicação e educação. Recorrentemente abordamos temas como: teorias fundamentais da paisagem sonora; imagens óticas e sonoras; audiovisuais e outras poéticas e formas de se fazer música. As propostas práticas se inserem na produção, composição, intervenção e experimentação sonora e sonoro-visual. Realizamos quinzenalmente encontros em formato remoto, onde são apresentados e estudados textos e práticas que atualizam o conhecimento acerca de diferentes tópicos abordados individualmente e coletivamente.

A partir da demanda dos alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará, direcionamos nossos olhos e ouvidos para uma necessidade prática e de pesquisa específica: o acolhimento de dispositivos móveis para a criação musical. Enquanto grupo de pesquisa realizamos a leitura de uma série de artigos que foram substanciais para a construção de nossas práticas e para a construção desse texto. Temos como principais

[1] http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2539550976679607

referências os escritos de Damián Keller (2014; 2018), Maria Helena Lima (2018) e Flávio Schiavoni e Paulo Cançado (2018), que tratam da música ubíqua. Ainda, trabalhos de Rita Santos (2012) e Estevon Nagumo e Lucio Telles (2016), que apresentam importâncias em relação à inclusão de tecnologias no dia a dia escolar.

Nos últimos anos, os dispositivos móveis se tornaram verdadeiros computadores portáteis que, como menciona Adriano Chagas (2019), são a extensão do corpo humano. Fazem-se presentes na vida cotidiana de muitas pessoas. Ainda que inicialmente o principal objetivo dos dispositivos fosse a comunicação entre pessoas, hoje os dispositivos móveis assumem diferentes papéis, pois permitem visualização e edição de mídias como textos, fotos, documentos, áudios e vídeos.

Resumimos o pensamento deste trabalho na seguinte pergunta: *De que formas acolhemos as tecnologias do cotidiano nas nossas práticas musicais e pedagógicas?*

Isaque Baía e Elder Queiroz realizaram dois trabalhos artísticos que são relatados neste texto. O primeiro, um trabalho coautoral de *live performance*, que explora dispositivos móveis somados a dispositivos físicos de controle de efeitos. O segundo, produzido individualmente por Isaque Baía, que propôs a produção de uma música a partir do telefone celular utilizando o aplicativo *Bandlab e* seus instrumentos virtuais (*VST'S*), além do dispositivo *IRIG* que conecta um dispositivo MIDI ou instrumento no dispositivo móvel. Ainda neste texto, trazemos experiências em sala de aula de um dos autores que utilizou dispositivos móveis na musicalização.

Apresentamos na conclusão deste trabalho um direcionamento futuro a partir das reflexões geradas durante o processo criativo e nas reuniões do grupo de pesquisa. Enfatizamos as novas pedagogias e novas propostas de investigação que surgem dessa prática.

2. Contextualização acerca da realização musical e pedagógica a partir de dispositivos ubíquos: estabelecendo momentos de fissura

Quando tratamos dos processos criativos a partir de dispositivos do cotidiano percebemos a interdisciplinaridade e transdisciplinaridade da temática. Adriano Chagas (2019), no livro *A imagem portátil,* apresenta o capítulo *O smartphone como extensão do homem*. O autor menciona que "A representação de um smartphone pode ser transformada, de acordo com o contexto onde está inserido e sua forma de uso" (CHAGAS, 2019, p.61). Nesse sentido, as produções a partir de dispositivos do cotidiano podem estabelecer relações com diferentes áreas

de conhecimento, a partir da mediação visual da tela do celular.

Para exemplificar, citamos um trabalho do sul-coreano Chan-wook Park, também mencionado por Chagas (2019). A produção do sul-coreano, que foi premiada com o Urso de Ouro no Festival de Berlim, na Alemanha, teve um *iPhone 4* enquanto dispositivo de captação do curta-metragem *Night fishing*[2]. Ainda, o curta *5#calls*[3], dirigido pelo italiano Giuliano Chiaradia, é mencionado por Chagas, pois "O equipamento utilizado em todo o processo de realização foi o telefone do próprio diretor, modelo *Nokia N95*. Do roteiro até a trilha sonora, passando pela inscrição no festival ao upload do arquivo, a experiência resultou em um produto 100% *mobile*" (CHAGAS, 2019, p.118). Ou seja, para além da proposição do curta há também a proposição de uma estética específica, que incorpora características específicas de som e de imagem. Neste caso, acolhemos a música ubíqua enquanto uma possibilidade artística e pedagógica, e que dá forma a novos caminhos para ambos os fazeres: uma forma potente de ampliação da integração entre a Universidade Federal do Pará e comunidade.

Deste modo, neste artigo pretendemos apresentar algumas relações que coexistem no cenário acadêmico local, enquanto proposta discente de um Curso de Licenciatura em Música, como mencionamos na introdução deste texto. Ou seja, pretendemos adentrar assertivamente no eixo da relação entre o fazer musical a partir de dispositivos móveis e, não tão somente imbricar, mas sublinhar a inevitável osmose entre arte e pedagogia. Para isso, trazemos autores que discutem na área da Educação a potência das tecnologias para o fazer pedagógico, ao mesmo tempo que trazemos relatos das práticas artísticas desenvolvidas a partir da improvisação em celulares – que subsequentemente se transformaram em pesquisa e em produções artísticas já disponíveis em serviços *streaming*.

Para que sejamos claros na nossa ênfase, primeiramente entendemos que a música ubíqua tem a potência para ampliar "(...) a pesquisa nas práticas criativas para atender as demandas de participantes sem formação musical e as demandas de músicos interessados na exploração de espaços informais" (KELLER et al., 2014a). Nesse sentido, o Curso de Licenciatura em Música da UFPA não mede esforços em contextualizar seus alunos frente às contrastantes condições da Educação Brasileira, em todo o território nacional. Já enquanto

[2] NIGHT FISHING. Chang-Kyong Park. 33min19seg. Youtube. 2014. Disponível em: https://youtu.be/2tRlqPQ7dAw

[3] 5 CALLS- the movie. Dust Devil. 10min5seg. Youtube. 2015. Disponível em: https://youtu.be/y5CU4jn33xw

Grupo de Pesquisa, somos incansáveis em resistirmos às forças normalizadoras do ensino, tendo as experiências locais como primeiras necessidades. Para isso, primamos pela interação leigo-músico, que segundo Damián Keller e Daniel Barreiro (2018), é uma situação complexa pois além de acolher a participação casual de sujeitos, demanda experiência e "(...) suporte efetivo para o engajamento criativo dos músicos" (KELLER,D.; BARREIRO, D., 2018, p. 02). Ou seja, nossa pesquisa na música ubíqua tem origem de uma demanda prática que dá abertura para uma necessidade pedagógica que pode ser direcionada para o Ensino Regular.

Maria Helena de Lima e demais autores (2018) realizaram essa experiência e apresentaram diferentes resultados obtidos na pesquisa em música ubíqua, junto com bolsistas de Iniciação Científica Jr. na Escola de Aplicação da UFRGS. Tratando-se especificamente do Ensino Médio, a autora aponta que há imensa importância na "(...) experiência de pesquisa em ubimus, como parte importante na formação de alunos, ainda no Ensino Médio" (LIMA et al, 2018, p.14). Os autores concluem que

> A abordagem interdisciplinar, transdisciplinar, complexa e dialógica, adotada pela pesquisa em ubimus no contexto da Educação Básica no CAp, tem possibilitado ações, discussões e investigações relacionadas aos processos criativos de produção musical (fazer, compartilhar e pensar sobre música) associada à infra-estrutura tecnológica cotidiana, à produção de tecnologia musical e sonora, à música enquanto um fenômeno acústico e físico, ao fazer musical como uma atividade social, exercida, compartilhada, realizada em diversos espaços e tempos (não apenas nos espaços "oficiais" do fazer musical) (LIMA et al. 2018, p.16).

Nós, membros do Grupo de Pesquisa *Arte Sonora: Estudos dos Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora*, estamos atentos para as demandas de nosso tempo. Percebemos a crescente demanda artística local e o cenário da pesquisa a nível nacional e internacional. Deparamo-nos com escritos de Rita Santos (2012), Estevon Nagumo e Lucio Telles (2016), dentre outros autores que sublinham como os dispositivos móveis têm integrado diferentes fazeres nas juventudes e na escola.

Começamos por Rita Santos (2012), que utiliza o termo "*cyber-infantis*" para se referir a forma com a tecnologia se disseminou entre crianças e jovens-adultos. E ainda, como os estudantes nascidos na geração pós-tecnologia podem ser considerados nativos digitais. A partir desse constante acesso à informação proporcionados pelas novas tecnologias, o professor é diariamente desafiado a acompanhar esse ritmo acelerado de desenvolvimento tecnológico, o qual jovens estudantes estão constantemente imersos. Segundo Rita Santos,

> Ser professor para estes cyber-infantes não é tarefa simples, pelo contrário, é uma atribuição muito séria e complexa, tendo em vista que os professores, em sua maioria, ainda são "imigrantes digitais", que falam uma linguagem antiga – da "era pré-digital" – e estão lutando para ensinar uma população que fala uma linguagem completamente nova, marcadamente midiática (SANTOS, 2012, p.71).

Ao percebermos isso, a utilização de tecnologias na escola pode ser uma ferramenta aliada ao professor de música, além de ser inclusiva, pois os alunos se sentem à vontade para dialogar musicalmente com colegas e outros músicos utilizando dispositivos que consideram já ter domínio. Ou seja, acaba-se com a sensação de distância posta pela afirmação: "Professor, eu não sei tocar um instrumento musical". Dá-se a abertura para um novo mundo musical a partir de um instrumento ubíquo.

Figura 1: Utilização dos aplicativos *Electro Pads* e *Sonic Synth*: Sintetizador FM. Colégio Marista São Francisco. Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil. 2017.



Fonte: Acervo dos autores.

Segundo Estevon Nagumo e Lucio Telles,

> É necessário ensinar aos estudantes que a possibilidade de acesso às informações pelo celular onde e quando quiserem não significa que eles

> devam fazer isso a todo o momento. Se o uso desses aparelhos hoje faz parte da construção da identidade dos jovens, a escola pode partir desse interesse para se aproximar dos estudantes (NAGUMO; TELLES, 2016, p.368).

Com a utilização de dispositivos móveis os alunos são desafiados a produzirem numa outra linguagem suas próprias expressões artísticas, de forma criativa e contextualizada. Caberá ao professor estabelecer momentos de ruptura com currículos antigos para estabelecer momentos de experiência e fruição. Entendemos que a partir do desenvolvimento tecnológico são possíveis desdobramentos pedagógicos que nos permitem repensar as formas de ensino – o que exige pensar em currículos mais flexíveis e que contemplem novas mídias, novas proposições. Que permitam e estimulem o aluno a outros saberes, a outros sonhos. Estaremos, assim, formando sujeitos protagonistas de suas próprias vidas.

Na próxima seção fazemos um salto que nos direciona de um lugar de reflexão a partir do estudo de nossos pares para uma série de experiências obtidas no âmbito da Licenciatura em Música, na Universidade Federal do Pará. Focaremos nos relatos dos processos criativos a partir de *apps* criados para dispositivos móveis.

3. Processos artísticos a partir de apps e jogos de celulares

Nesta seção, traremos dois relatos acerca dos processos artísticos desenvolvidos nos domínios da Universidade Federal do Pará. Especificamente, pelos alunos Elder Queiroz e Isaque Baía, que estabeleceram uma série de performances e processos criativos a partir de aplicativos de celular - gratuitos.

1º relato: Detalhamentos da performance realizada a partir de dispositivos móveis, por Elder Queiroz e Isaque Baia.

Neste relato, focamos a performance utilizando um *smartphone* da Motorola[4], com aplicativos todos gratuitos e com acesso a internet. Utilizamos apenas aplicativos destinados à composição, tais como: 1. Estação de Trabalho em Áudio Digital para *smartphones*; 2. instrumentos virtuais (*i.e. VST's*); e 3. *loops*. Nesta ordem, citamos o *BandLab*, aplicativo que simula batidas, instrumentos percussivos, teclas e cordas; o aplicativo *Real Guitar*[5] onde foi possível tocar violão com acordes predefinidos; e, por fim, o *Real Bass*[6] onde realizamos a parte

[4] Modelo Moto E7 Plus.
[5] Disponível em: https://kolbapps.com/
[6] Disponível em: https://kolbapps.com/

do contrabaixo. Todos foram misturados (*i.e.* mixados), cuja execução incorpora o uso de *loops* enquanto possibilidade de sequenciamento. Ainda, houveram adições de camadas sonoras (*i.e. overdubbing*) para o adensamento da textura musical, que por fim, deram suporte a toda construção melódica posta em primeiro plano.

A partir destes aplicativos de *smartphone*, somamos ao nosso rider técnico (*i.e. setup* de performance) pedais digitais[7], para a performance ao vivo, que possibilitaram: 1. Criação de *loop* para gravar as bases e camadas dos instrumentos virtuais do telefone e do contrabaixo; 2. adição de efeitos de *chorus* e *reverb*; e 3. inclusão de efeitos de voz, ambiências, e *looping* vocal. Todos os dispositivos foram ligados numa mesa de som[8] (*i.e. mixer*) conectada a uma caixa ativa e mais dois microfones dinâmicos[9].

Nossa prioridade na experimentação foi a possibilidade de criação musical através de aplicativos musicais, direcionando possibilidades a partir de combinações de sons, timbragem de efeitos a partir de dispositivos anexados aos dispositivos móveis e a sobreposição de camadas a partir de predefinições disponíveis no aplicativo. Consideramos uma experiência musical satisfatória, além de uma potente ferramenta escolar, visto que recorrentemente essas atividades apresentaram possibilidades divertidas e de fácil manuseio ao longo do processo criativo.

Para concluirmos, citamos alguns desafios tanto técnicos quanto em relação ao uso dos instrumentos virtuais. Podemos de imediato citar o ligeiro atraso de resposta ao toque na tela do aparelho, cuja resolução se deu com a escolha de aplicativos com baixa latência. Outro ponto de partida para as escolhas seriam os timbres, sons, e ruídos dos instrumentos, que demandaram uma pesquisa prévia à performance. Em geral, a exploração dos dispositivos móveis tornou-se uma experiência nova e desafiadora para os participantes, muito divertida para improvisações coletivas e individuais.

[7] Foram utilizados os pedais modelo Voice Live Play GTX, da marca Tc Helicon; Pedal Jam Man Loop, da marca Digitech; e pedal Zoom Multistomp MS60 B.

[8] Mesa de som do modelo Eurorack UB2442 FX, Marca Behringer

[9] Microfone dinâmico Kadosh KDS-300, da marca Kadosh.

Figura 2- Performance a partir dos aplicativos de celular durante a Semana do Calouro. Elder Queiroz (à esquerda) e Isaque Baia (à direita). Atividade organizada pelo corpo discente da Faculdade de Música da Universidade Federal do Pará. 2022.



Fonte: Acervo dos autores.

2º relato: Detalhamentos da produção da música *Lo-fi paraense*[10] *(2022)*, de Isaque Henrique Baia de Souza.

Apresentaremos aqui as diferentes etapas de composição e produção musical a partir de *smartphones* somados à instrumento musical convencional – proposição do aluno Isaque Henrique, do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará. Inicialmente, ressaltamos que para a composição e produção da música *Lo-fi paraense (2022)* foram utilizados equipamentos de baixo custo, que são: um celular Android Motorola One Macro e uma interface de áudio *IRIG*. Toda a conversão analógica-digital foi realizada a partir de dispositivos portáteis e de baixo custo.

O início da produção da música Lo-fi paraense se deu na organização de uma pré-produção, selecionando os timbres e instrumentos virtuais a serem utilizados para compor a

[10] Ouça a música mencionada em: https://open.spotify.com/album/7M0QXLtB2DgSXPVafyyuaa?si=hfVW7ZZtSVaK3_-CB445Ng&utm_source=copy-link

música. Procurou-se uma melodia de guitarra no aplicativo *Bandlab* que fosse ponto de partida para a composição. Nesse aplicativo foi encontrado um sample de guitarra, onde foram explorados os acordes *C7M*, *Dm7*, *Em* e *Dm7/G#*. Ao longo dessa experimentação e, a partir de processos de criação/improvisação, foram fluindo várias ideias de como dar continuidade à composição. A partir de sobreposição de materiais (*i.e. overdubbing*) foram inseridas percussão e bateria, consolidando uma faixa base que contempla harmonia e condução rítmica. Consolidada esta etapa, foi iniciada a criação do *groove* do baixo elétrico convencional, onde a partir da improvisação foram experimentadas várias linhas melódicas. A proposição foi a criação de uma melodia de contrabaixo que dialogasse de forma clara com a guitarra criada no telefone celular.

Por fim, foi utilizado um último elemento: o *efeito de vinil*, que sublinha as características do gênero *lo-fi*. Pretendia-se, a partir de uma narrativa musical curta, pôr em prática as técnicas composicionais de repetição (*i.e. looping*), tendo-as enquanto principais ferramentas de desenvolvimento motívico. Ressaltamos que a mistura das faixas foi realizada apenas a partir da alteração de volume de cada instrumento, equilibrando as intensidades. Não foram realizadas técnicas de espacialização ou *panning*. A música foi masterizada com o objetivo de distribuição em plataformas digitais. Para esta etapa experimentamos o recurso de masterização automática, disponível neste aplicativo de celular e que ofereceu resultados que consideramos satisfatórios para esta proposição.

Ao nos depararmos com esse processo, encontramos artistas que estabeleciam processos criativos utilizando *smartphones*. Salientamos o trabalho do artista estadunidense Steve Lacy[11], que também gravava os seus projetos musicais pelo celular – o que também nos motivou a dar continuidade nos processos artísticos e de pesquisa junto ao Grupo de Pesquisa *Arte Sonora: Estudos dos Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora*. Ainda que se tenha tratado especificamente das possibilidades artísticas e pedagógicas com dispositivos móveis e tenhamos sublinhado questões como facilidade no acesso e possibilidade de autoprodução, salientamos também algumas dificuldades encontradas, que enumeramos: 1. o atraso do tempo de resposta (*i.e.* latência) dos aplicativos em relação ao toque na tela; 2. as dificuldades em alguns movimentos performativos, a considerar o tamanho de tela; e 3. a tocabilidade, visto que o dispositivo móvel não apresenta uma resposta física, tal como peso de tecla ou vibração de corda.

[11] HOW THE INTERNET´S STEVE LACY MAKES HITS WITH HIS PHONE. Steve lacy. J.Cole, Kendrick lamar. WIRED. 3min14seg. Youtube**.** 2018. Disponível em: https://youtu.be/E6BxAtc5cd0

4.Considerações finais

Nossas considerações finais perpassam por dois caminhos eixo deste texto: reflexões sobre a potência dos dispositivos para o ensino da música e caminhos para a realização de processos criativos e colaborativos a partir de celulares e *smartphones*. Salientamos que não bastaram os ensaios, as performances e gravações. Também pensamos a escola como um espaço onde escoam possibilidades criativas e engajadoras. Ao compreendermos a escola enquanto uma instância social, não nos permitimos pensá-la à parte do que vem se praticando tecnologicamente e pedagogicamente. Nesse contexto, a utilização de recursos tecnológicos e ferramentas como Smartphones e Tablets comumente integram o cotidiano escolar, cuja aplicabilidade artística pode ser recorrentemente articulada aos processos pedagógicos para diferentes faixas etárias, atendendo diferentes interesses. Cabe ressaltar que limitações no manuseio eram previsíveis. Como mencionam Schiavoni e Cançado (2018), o objetivo também não seria alcançar virtuosismo instrumental, mas sim, criar um espaço fértil para a criação coletiva.

Referências

CHAGAS, Adriano. *A imagem portátil*: celulares e audiovisual. Curitiba: Editora Appris, 2019. 147p.

KELLER, D.; LAZZARINI, V.; PIMENTA, M. S. (eds.) (2014a). Ubiquitous Music. Berlin and Heidelberg: Springer International Publishing. v. XXVIII , (ISBN: 978-3-319-11152-0.) KELLER, Damián; BARREIRO, Daniel L. Editorial Seção Temática Música Ubíqua. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.6, n.2, p.1-14, 2018.

LIMA, Maria Helena de; KELLER, Damián; MILETTO, Evandro; FLORES, Luciano, SOUZA, Jean Carlos Figueiredo de. Pesquisa em ubimus na Educação Básica: Um relato do Projeto Música Ubíqua no Colégio de Aplicação da UFRGS. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.6, n.2, p.1-20, 2018.

NAGUMO, Estevon; TELES, Lucio França. O uso do celular por estudantes na escola: motivos e desdobramentos. *Rev. bras. Estudos pedagógicos*. (Online), Brasília, v. 97, n. 246, p. 356-371, maio/ago. 2016.

SANTOS, Rita de Cássia Grecco dos; BRAND, Rita Melânia Webler; ZAMPERETTI, Maristani Polidori. Cyber-infantes e comportamento multitasking: compreendendo possíveis produções das infâncias e das docências. *Revista Contrapontos*, v. 12, n. 1 (2012). Disponível em: http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2368.

SCHIAVONI, Flávio Luiz; CANÇADO, Paulo Gabriel Nunes. *Orchidea* - Os meta-

instrumentos da Orquestra de Ideias. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.6, n.2, p.1-18, 2018.

Agradecimentos

Agradecemos aos demais colaboradores do *Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos dos Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora*. Especialmente aos colegas Ricardo Ferreira da Silva e Jean Bruno Batista Pantoja e Pantoja.

Mestre Vieira e Seu Conjunto: a lambada de Mestre Vieira nos anos de 1980

Saulo Christ Caraveo
Universidade Federal do Pará
saulocaraveo@gmail.com

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com

Resumo: Este artigo, recorte da pesquisa de doutoramento, traz análises sobre o sexto álbum lançado por Mestre Vieira. Nossas análises propõem detalhamentos acerca das composições do LP Vieira e Seu Conjunto, lançado no ano de 1984, no que se refere aos aspectos musicais e culturais, objetivando melhor compreensão do percurso da lambada diante do mercado fonográfico no Brasil. Formulamos as seguintes questões: como realizar análises musicais sobre as composições do álbum Vieira e Seu Conjunto, lançado no ano de 1984? Quais informações podemos obter a partir dos dados obtidos nestas análises? A pesquisa desenvolvida entre os anos de 2019 e 2022 segue os moldes metodológicos propostos pela etnomusicologia e, para as análises musicais, contamos com alguns colaboradores, dentre eles, dois filhos de Mestre Vieira, que apontaram detalhes referentes aos gêneros musicais presentes nas composições. Mestre Vieira é conhecido como um dos responsáveis pela criação da lambada e, neste álbum, segue fiel aos seus processos criativos e aos padrões estéticos que o fizeram conhecido nacional e internacionalmente. As doze composições gravadas no formato de LP continuam revelando o talento individual de Vieira sobre os aspectos solísticos da música instrumental, bem como a interferência do mercado fonográfico sobre suas obras. Seis das composições do álbum são instrumentais e anunciam o advento da guitarrada no Pará.

Palavras-chave: Lambada. Vieira e Seu Conjunto. Mestre Vieira.

Vieira e Seu Conjunto – Mestre Vieira's Lambada in the 1980's

Abstract: This article, part of the doctoral research, brings analyzes of the sixth album released by Mestre Vieira. Our analyzes propose details about the compositions of the LP Vieira e Seu Conjunto, released in 1984, with regard to musical and cultural aspects, aiming at a better understanding of the path of lambada in the phonographic market in Brazil. We formulated the following questions: how to perform musical analysis on the compositions of the album Vieira e Seu Conjunto, released in 1984? What information can we obtain from the data obtained in these analyses? The research developed between 2019 and 2022 follows the methodological models proposed by ethnomusicology and, for musical analysis, we have some collaborators, among them, two sons of Mestre Vieira, who pointed out details regarding the musical genres present in the compositions. Mestre Vieira is known as one of those responsible for the creation of lambada and, in this album, he remains faithful to his creative processes and the aesthetic standards that made him known nationally and internationally. The twelve compositions recorded in vinyl format continue to reveal Vieira's individual talent on the soloistic aspects of instrumental music, as well as the interference of the phonographic market on his works. Six of the album's compositions are instrumental and herald the advent of guitar playing in Pará.

Keywords: Lambada. Vieira e Seu Conjunto. Mestre Vieira.

1. Introdução

Após o lançamento dos primeiros álbuns de Mestre Vieira, no fim dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, a lambada se consolidou como um gênero musical desenvolvido no

Norte do Brasil. Joaquim de Lima Vieira, nascido no dia 29 de outubro de 1934, em Barcarena, no estado do Pará, se torna um dos personagens mais importantes deste momento da música popular brasileira. Como compositor, foi responsável pelo álbuns *Lambadas das Quebradas volumes 1, 2 e 3, Melô da Cabra, Desafiando*, que ganharam espaço no mercado fonográfico nos anos de 1978, 1980, 1981, 1982 e 1984, respectivamente. Estes registros fonográficos, em especial os três primeiros, são fundamentais para as experimentações singulares do mestre guitarreiro em torno do merengue e do carimbó, gêneros musicais que misturados a outros tornam possível o surgimento da lambada no Pará. Segundo Mesquita (2009, p. 165), "o termo *lambada* correspondia a uma sonoridade *afro-latino-caribenha*, a qual em Belém era representada pelo *merengue* e pelo *bolero* desde a década de 60 e posteriormente pela *cumbia*, *cadence-lypso* e pelo *zouk"*.

Após a divulgação dos álbuns *Lambadas das Quebradas volumes 1, 2, 3, Melô da Cabra e Desafiando*, Mestre Vieira lançou, sem um título específico, o álbum *Vieira e Seu Conjunto*, no ano de 1984. Este álbum lançado no formato de LP segue os padrões estéticos dos anteriores com doze composições inéditas divididas entre o lado A e o lado B do disco. As composições continuam apresentando experimentações e misturas entre variados gêneros musicais, revelando a perspicácia artística e visão de mercado de Mestre Vieira. Diante disto formulamos as seguintes questões: como realizar análises musicais sobre as composições do álbum Vieira e Seu Conjunto, de Mestre Vieira? Quais informações podemos obter com base nestas análises? A pesquisa foi realizada entre os anos de 2019 e 2022, período de desenvolvimento da tese de doutorado que trata dos diversos contextos que cercam as origens das guitarradas do Pará e que segue os processos metodológicos propostos pela Etnomusicologia. Na primeira seção apresentamos os procedimentos metodológicos desenvolvidos exclusivamente para a realização das análises bem como os nomes dos nossos colaboradores. Na segunda seção apresentamos os resultados das análises e nossas reflexões acerca destas análises. O texto conta ainda com as considerações finais. Agradecemos o apoio financeiro da CAPES para a realização desta pesquisa.

2. Procedimentos metodológicos de análises musicais e colaboradores

Por meio de nossas análises musicais, que se estendem por toda a discografia de Mestre Vieira, foi possível observar desde os primeiros discos um imponente material fonográfico, suas experimentações, sua genialidade, sua percepção de mundo e dos múltiplos cenários musicais e contextos culturais do Pará, bem como o poder da indústria fonográfica em

torno do artista. Nosso objetivo principal a partir das análises musicais foi o de entender estes multiplos contextos sociais que fundam o gênero lambada e a trajetória percorrida pelo gênero ao longo da linha do tempo e das dinâmicas estabelecidas pela indústria fonográfica. Ao todo foram aproximadamente dezesseis trabalhos lançados por Mestre Vieira, entre discos no formato de LPs, CD e DVD.

Os primeiros álbuns de Vieira e Seu Conjunto revelam alguns dos processos de composição do mestre guitarreiro e, para este trabalho, selecionamos o álbum *Vieira e Seu Conjunto*, lançado no ano de 1984, sobre o qual realizamos análises musicais. A figura 1 a seguir mostra a capa do álbum.

Figura 1 – Capa do álbum *Vieira e Seu Conjunto*, lançado no ano de 1984.



Fonte: Arquivo pessoal de Antônio Barbedo.

Para a realização das análises musicais contamos com cinco colaboradores para os quais foi enviada uma ficha com link de acesso ao álbum para a devida audição. A ficha contém também o nome das músicas presentes no álbum e espaços nos quais cada colaborador fez suas considerações a respeito dos gêneros musicais presentes em cada composição. A tabela 1 a seguir mostra a ficha utilizada na pesquisa.

Tabela 1 – Ficha metodológica desenvolvida para a realização das análises musicais

NOME DO COLABORADOR:		
Discos – LPs e CDs	**Músicas – Obras**	**GÊNERO MUSICAL**
VIEIRA E SEU CONJUNTO 1984 https://www.youtube.com/watch?v=RITsGVg8W-4	COLOMBIANA	
	CHORA	
	GLOBO DE OURO	
	INIMITÁVEL	
	COISA OFERECIDA NÃO TEM PREÇO	
	AMOR SE PAGA COM AMOR	
	MOTOQUEIRO	
	CASAMENTO NO ESPAÇO	
	BOA MORENA	
	MELÔ DA ÉGUA	
	VAI CHAMAR O VIEIRA	
	CRIOLA	

CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES:

_____

_____

_____

Fonte: Desenvolvida pelos autores.

Convidamos os seguintes colaboradores: Colaborador 1[12], Colaborador 2[13], Colaborador 3[14], músicos relevantes no cenário da música popular em Belém do Pará, que

[12] Leandro Machado, Licenciado em Música, Mestre em Artes, Professor de Arte no IFPA e Coordenador do Núcleo de Arte e Cultura do IFPA Altamira e Professor do Curso Técnico de Percussão do IFPA Paragominas.

[13] Hygor Vinícius Machado, graduando no curso de Licenciatura Plena em Música, da Universidade Federal do Pará.

[14] Max David, graduado em harmonia e improvisação, especialidade em Guitarra Elétrica pela Escola G2 Muhsica, em 2017, graduado em Licenciatura Plena em Música, pela Universidade Federal do Pará.

receberam as fichas via e-mail, análises do autor[15] e Wilson Vieira[16] e Waldecir Vieira[17], filhos de Mestre Vieira, que realizaram as análises na cidade de Barcarena, em uma de nossas visitas ao local. Nosso objetivo em convidar os colaboradores foi de ampliar o número de análises em torno álbum e, consequentemente, de gerar o maior campo de amostragem no que se refere aos gêneros musicais que constituem cada composição presente no LP.

É importante ressaltar que as análises foram realizadas sem qualquer interferência externa aos colaboradores, conforme nossas instruções e recomendações. A tabela 2 mostra o resultado comparado de cada colaborador em torno das composições presentes no álbum Vieira e Seu Conjunto.

Tabela 2 – Análises realizadas sobre o álbum Vieira e Seu Conjunto lançado no ano de 1984.

COLABORADORES		**LEANDRO MACHADO**	**HYGOR V. MACHADO**	**MAX DAVID**	**SAULO CARAVEO**	**WILSON VIEIRA**	**WALDECIR VIEIRA**
Discos – LPs	**Músicas – Obras**	**GÊNERO MUSICAL**	**GÊNERO MUSICAL**	**GÊNERO MUSICAL**	**GÊNERO MUSICAL**	**GÊNERO MUSICAL**	**GÊNERO MUSICAL**
VIEIRA E SEU CONJUNTO 1984	COLOMBIANA	CUMBIA	CUMBIA/LAMBADA	LAMBADA/XOTE	MERENGUE	LAMBADA	CUMBIA
	CHORA	FORRÓ TRADICIONAL	BAIÃO/LAMBADA	LAMBADA/CUMBIA	CUMBIA	FORRÓ/ REGGAE	CUMBIA
	GLOBO DE OURO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
	INIMITÁVEL	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
	COISA OFERECIDA NÃO	XOTE	XOTE/CUMBIA	XOTE	XOTE	XOTE	CUMBIA

[15] Saulo Caraveo, graduado pelo Instituto de Guitarra e Tecnologia de São Paulo (IG&T), graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará, Mestre e doutorando pelo PPGARTES-UFPA.

[16] Baterista há 35 anos, começou a tocar aos 7 anos vendo a banda de seu pai, Mestre Vieira. Ainda criança tocou algumas músicas do repertório musical de seu pai nos shows de Mestre Vieira e seu Conjunto.

[17] Tecladista, começou a tocar aos 12 anos de idade incentivado pelo pai, Mestre Vieira. A partir dos 13 anos se profissionalizou e passou a tocar com o pai no projeto Vieira e Banda.

	TEM PREÇO						
	AMOR SE PAGA COM AMOR	BACK BEAT (ROCK)	BREGA – JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	BREGA/POP	BREGA
	MOTOQUEIRO	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
	CASAMENTO NO ESPAÇO	FORRÓ TRADICIONAL	BAIÃO/LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	FORRÓ/ REGGAE	FORREGUE
	BOA MORENA	BACK BEAT (REGGAE POP)	LAMBADA /XOTE	LAMBADA/XOTE	MERENGUE	REGGAE	FORREGUE
	MELÔ DA ÉGUA	XAXADO	MERENGUE/XOTE	CÚMBIA	MERENGUE	LAMBADA	CUMBIA
	VAI CHAMAR O VIEIRA	CÚMBIA	LAMBADA	FORRÓ	MERENGUE	MERENGUE/ LAMBADA	CUMBIA
	CRIOLA	LAMBADA	BAIÃO/LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	CUMBIA/ REGGAE	FORREGUE

Fonte: autores.

As análises nos permitiram perceber alguns processos de composição já utilizados por Mestre Vieira e o impacto do mercado fonográfico sobre o referido álbum. Algumas misturas entre alguns gêneros musicais nos chamam a atenção, como no caso da lambada/xote, merengue/xote, baião/lambada, forró/reggae (forreggae) e cumbia/reggae. Vale destacar que nos anos de 1980 a cumbia, o reggae e o forró ganham destaque no mercado fonográfico e no showbussines. Não temos dúvida de que a indústria fonográfica assume protagonismo na percepção de Mestre Vieira em relação ao mercado. Assim como os anteriores, é importante ressaltar que o álbum foi gravado no formato de LP e contém lado A e lado B, em um total de doze composições, das quais seis são composições instrumentais.

3. O resultado das análises e algumas consideraçoes

Destacamos as faixas *Colombiana* e *Inimitável*, que nos chamam a atenção pelo sucesso que a primeira teve e pela disputa pelo título de "rei da lambada", nesta fase de disseminação da lambada.

Sobre os gêneros musicais, a cumbia e o reggae são gêneros musicais nos quais há semelhanças ritmicas em alguns instrumentos como a guitarra elétrica, por exemplo, que sustenta a base harmônica com acentuação no contratempo. Neste sentido, vale destacar que:

> A popularidade do reggae expandiu-se bastante desde o seu surgimento e foi revivido em vários países, inclusive no Brasil. Aproximadamente na década de 60 foi identificado algo próximo ao estilo, uma tradução do Ska na época da Jovem Guarda com Renato e seus Blue Caps e Wanderléia; nos anos 80 o grupo Os Paralamas do Sucesso começa a divulgar mais o ritmo, e na década de 90 surgem outras bandas. (MORIAS E ARAÚJO, 2008, p. 5).

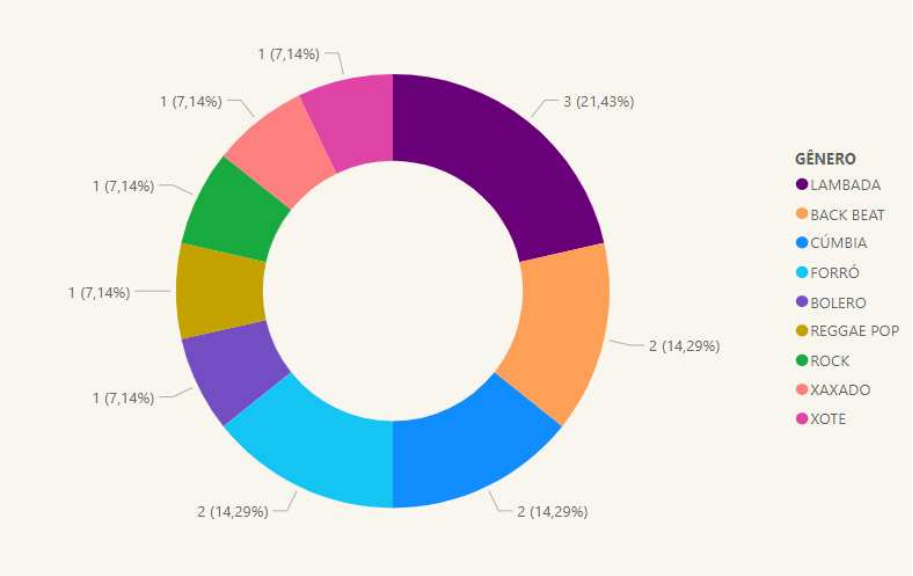
Entendemos que a utilização desses novos gêneros musicais nas composições de Mestre Vieira como no caso do reggae, considerando que seus trabalhos anteriores não fazem referência ao gênero, se dá pelas mudanças diante do mercado fonográfico em concordância com os meios de comunicação de massa como o rádio e TV. Em relação às emissoras de rádio, Costa (2013, p. 55), diz que "No Pará da década de 1950 em diante, os artistas da canção se dividiam entre duas únicas emissoras: o Rádio Clube (assim chamado, no masculino), fundado em 1928, de prefixo PRC-5, e a Rádio Marajoara, criada em 1954, de prefixo EYZ-20", e ainda que:

> O mundo da canção popular no Pará de meados do século XX, assim como em outros estados do Brasil, passava necessariamente pelos programas de rádio. Os jornais diários daquele período estampavam com frequência os eventos importantes em que brilhavam as estrelas da canção popular. A divulgação de shows em clubes, teatros, bares e demais espaços de apresentação tendia a ser comumente acompanhada, nas notas da imprensa, da identificação do cantor e/ou cantora com a sua emissora de origem (idem).

Retomando as análises a cerca do LP de Mestre Vieira, assim como os anteriores, este álbum também foi gravado no formato de LP e contém lado A e lado B, em um total de doze composições, das quais seis são composições instrumentais, como mencionado.

No gráfico 1 podemos verificar as análises realizadas pelo Colaborador 1, que assinala a lambada como gênero musical mais presente no álbum Vieira e Seu Conjunto, seguido do back beat, cumbia, forró, bolero, reggae pop, rock, xaxado e xote, respectivamente.

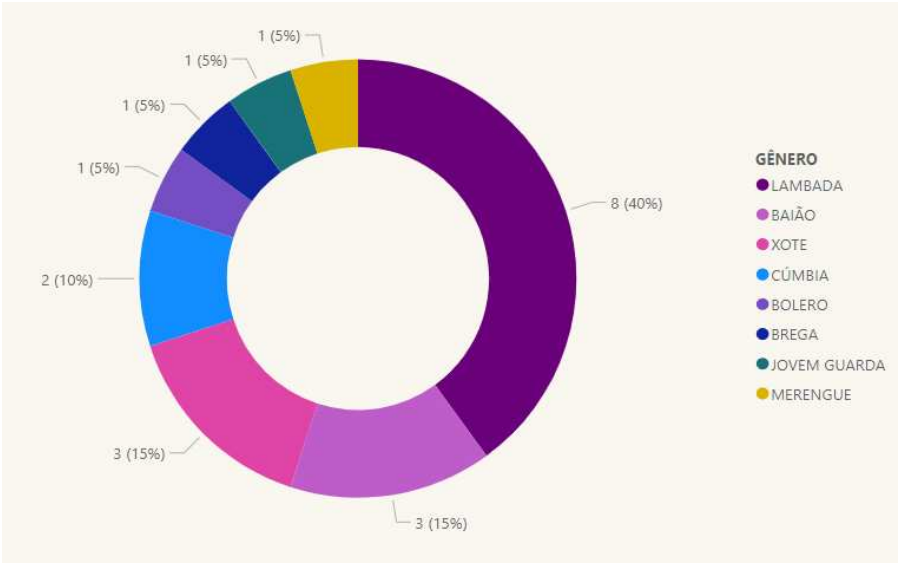
Gráfico 1 – Análises musicais do Colaborador 1



Fonte: autores.

Para o Colaborador 2 o gênero musical mais presente no álbum é a lambada, seguida do baião, xote, cumbia, bolero, brega, jovem guarda e merengue, respectivamente. O gráfico 2 revela estas análises.

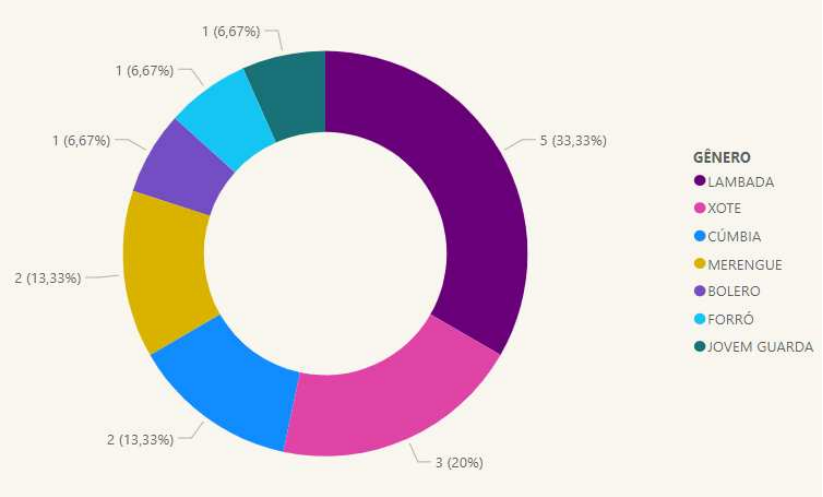
Gráfico 2 – Análises musicais do Colaborador 2



Fonte: autores.

O Colaborador 3 também aponta a lambada como gênero musical que mais é explorado nas composições de Mestre Vieira, neste álbum, seguida do xote, cumbia, merengue, bolero, forró e jovem guarda, respectivamente. O gráfico 3 mostra as análises.

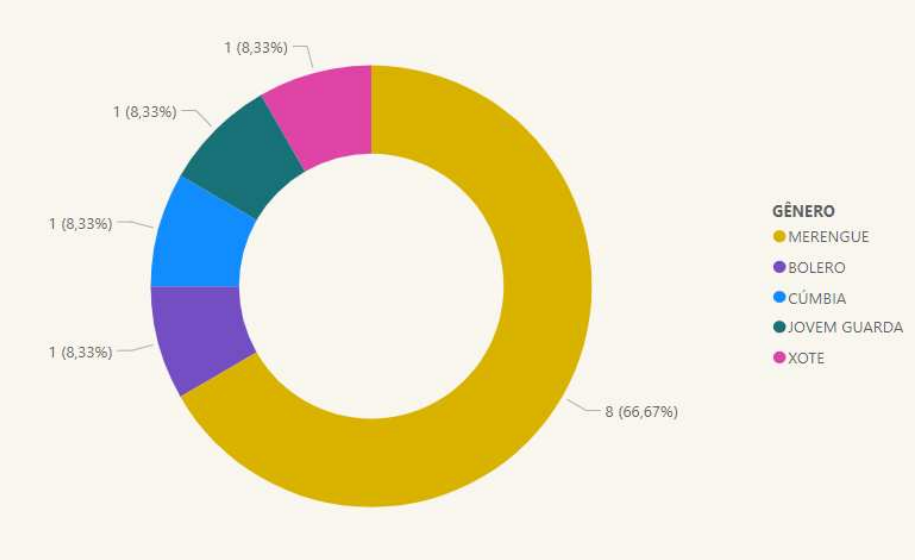
Gráfico 3 – Análises musicais do Colaborador 3



Fonte: autores.

Para o Colaborador 4 o merengue é o gênero musical que mais está presente nas composições do álbum seguido do bolero, cumbia, jovem guarda e xote. O gráfico 4 revela estes gêneros musicais.

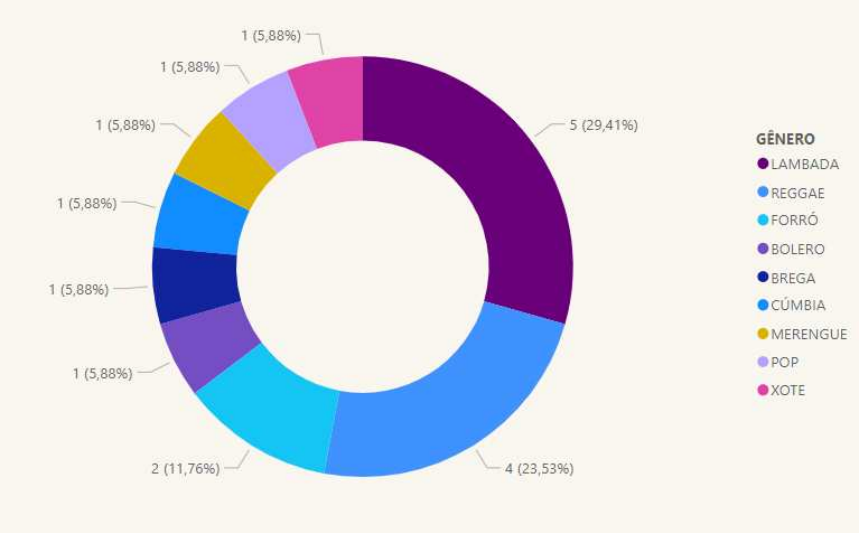
Gráfico 4 – Análises musicais do Colaborador 4



Fonte: autores.

O Colaborador 5 aponta a lambada como gênero mais presente no álbum analisado, seguido do reggae, forró, bolero, brega, cumbia, merengue, pop e xote, respectivamente. O gráfico 5 detalha suas análises.

Gráfico 5 – Análises musicais do Colaborador 5



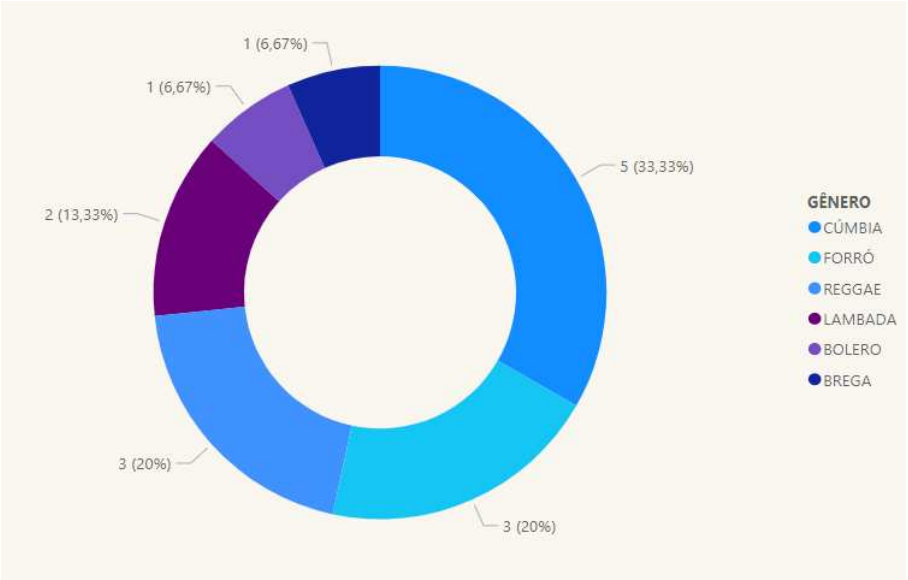
Fonte: autores.

Para o Colaborador 6 a cumbia é o gênero musical que mais marca presença nas composições de Vieira, seguido do forró, reggae, lambada, bolero e brega, respectivamente. Ainda sobre o surgimento do reggae nos álbuns de Mestre Vieira, vale destacar que:

> Na Ilha de São Luís, o reggae chegou no início da década de 70 do século XX, a partir de diversos fatores, dentre os quais dois são bastante considerados: a captação de sinais dos rádios dos navios que aportavam em São Luís5 e, o que é factualmente documentado, o intenso comércio de discos populares em Belém, capital do Estado do Pará, onde promotores de eventos festivos populares adquiriam, a preços baixos e, muitas das vezes, de maneira informal contrabandeada, obras musicais caribenhas e européias (COSTA, 2008, p. 5-6) .

Podemos verificar algumas semelhanças no contexto histórico e cultural sob os quais ascendem o reggae no Maranhão e a lambada no Pará. O gráfico 6 mostra os detalhes da análise.

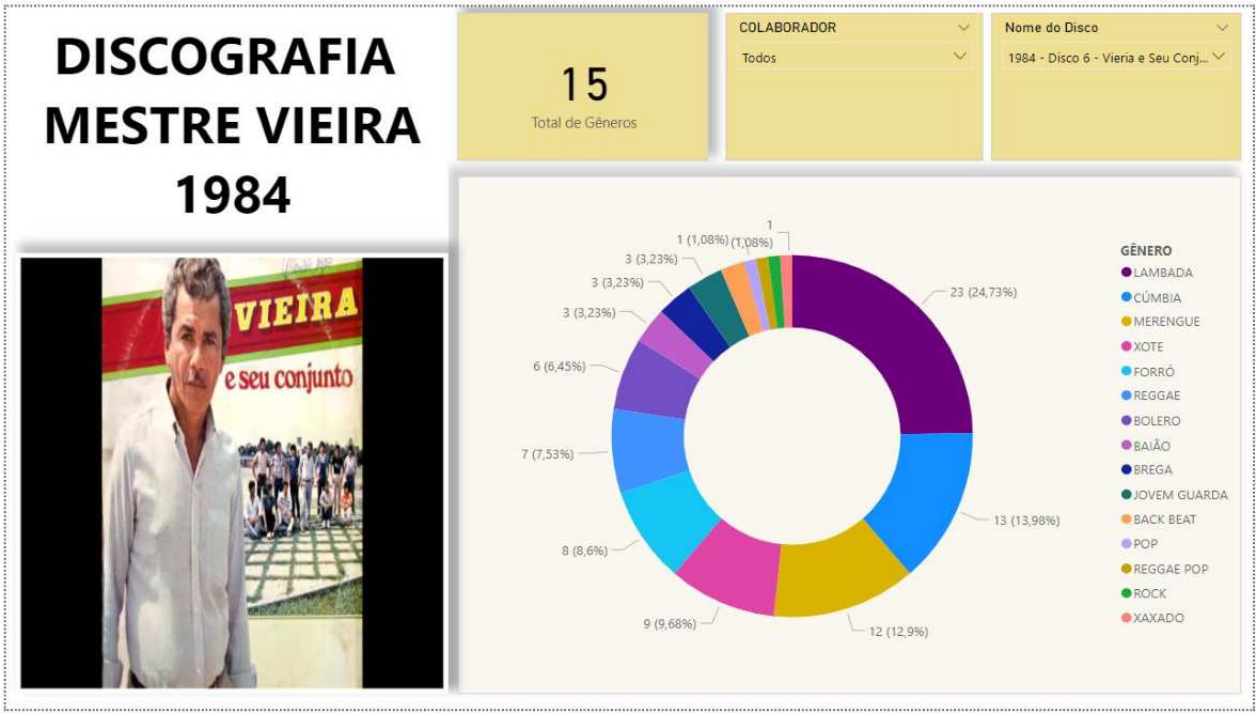
Gráfico 6 – Análises musicais do Colaborador 6



Fonte: autores.

O gráfico 7 mostra o resultado integral das análises realizadas por todos os colaboradores.

Gráfico 7 – Resultado das análises realizadas sobre o álbum Vieira e Seu Conjunto



Fonte: autores.

Estas amostragens nos permitem refletir a cerca de múltiplos pontos de vista que redimencionam o processo criativo, o mercado fonográfico, a indústria radiofônica, os aspectos sociais que interferem assertivamente sobre a cultura de um lugar.

Considerações finais

A metodologia abordada neste trabalho nos permitiu aprofundar reflexões que vão além dos aspectos musicais e considerando a produção artística como resultado de relações particulares e coletivas com o meio social. Sendo assim, ao realizarmos as análises pudemos verificar as misturas entre variados gêneros musicais nos processos de composição de Mestre Vieira. Estas misturas nos concedem pistas para o surgimento de novos gêneros musicais no Pará.

A respeito dos gêneros musicais encontrados no LP analisado, o reggae, o forró, o xote e a cumbia se destacam em meio a lambada e o merengue. O carimbó não aparece nas análises reforçando que a lambada, assinalada majoritáriamente, se firma como gênero musical independente que já se apresentava como um gênero musical popular no norte e nordeste do Brasil. Destacamos o título de algumas faixas como Colombiana e Inimitável que revelam um dos grandes sucessos do mestre guitarreiro e a disputa pela paternidade da lambada. A respeito do álbum analisado, Vieira segue um padrão estético e os direcionamentos do mercado fonográfico: 12 faixas divididas em lado A e lado B do LP no qual metade das commposições eram dedicadas ao estilo instrumental, o que nos indica que o compositor tinha esta liberdade, mesmo diante das imposições da gravadora e do mercado. Esta forma estética de solar na guitarra sobre harmonias que variavam de acordo com os estilos musicais levaram Mestre Vieira a constituição da guitarrada no início dos anos 2000, no Pará.

Referências:

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA Sonia. História e memória: uma proposta de criação do Memorial Mestre Vieira. *Opus*, v. 25, n. 1, p. 40-55, jan./abr. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2502>. Acesso em: 20.04.2022.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA Sonia. Anais VIII Jornada de Etnomusicologia [recurso eletrônico]. E, Anais do VI Colóquio Amazônico de Etnomusicologia: etnomusicologias locais: saberes e fazeres / organização dos anais: Sonia Maria Moraes Chada... [et al.]. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). – Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021a.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. Cantores Paraenses e Mercado Musical Brasileiro: rádio, memórias, carreiras e performances, 1940 a 1970. Revista História e Cultura, Franca-SP, v.2, n.2, p. 55-77, 2013.

COSTA, Rogério. Reggae no Maranhão: o estrangeiro transformado em produto cultural popular regional. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de

Comunicação. *Anais* do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN, p. 1-15, 2008.

LP VIEIRA E SEU CONJUNTO. Gravações Elétricas AS, Depto. Gráfico Continental, 1984, Brasil.

MORIAS, Maria do Carmo Lima; ARAÚJO, Patrícia Carla Viana de. O reggae, da Jamaica ao Maranhão: presença e evolução. *Anais* do IV ENECULT – Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura – Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, Bahia, Brasil, p. 1-13, 2008.

Desafiando: a lambada de Mestre Vieira nos anos de 1980

Saulo Christ Caraveo
Universidade Federal do Pará
saulocaraveo@gmail.com

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com

Resumo: Este artigo, recorte da pesquisa de doutoramento, traz análises sobre o quinto álbum lançado por Mestre Vieira e Seu Conjunto – Desafiando, lançado no ano de 1983. As análises apresentam detalhamentos acerca das composições nos aspectos musicais e culturais objetivando melhor compreensão do percurso da lambada diante do mercado fonográfico no Brasil. Formulamos as seguintes questões: como realizar análises musicais sobre as composições do álbum Mestre Vieira e Seu Conjunto – Desafiando? Quais informações podemos obter a partir dos dados obtidos nestas análises? A pesquisa desenvolvida entre os anos de 2019 e 2022 segue os moldes metodológicos propostos pela etnomusicologia e, para as análises musicais, contamos com alguns colaboradores, dentre eles, dois filhos de Mestre Vieira, que apontaram detalhes referentes aos gêneros musicais presentes nas composições. Conhecido por ser um dos responsáveis pela criação da lambada, neste álbum, o mestre guitarreiro segue fiel aos seus processos criativos e aos padrões estéticos que o fizeram conhecido nacionalmente. As doze composições gravadas no formato de vinil revelam o apreço de Vieira pela música instrumental e a influência do mercado fonográfico sobre suas misturas musicais. Seis das composições do álbum são instrumentais e anunciam o advento da guitarrada no Pará.

Palavras-chave: Lambada. Desafiando. Mestre Vieira.

Desafiando – Mestre Vieira's Lambada in the 1980's

Abstract: This article, part of the doctoral research, brings analyzes of the fifth album released by Mestre Vieira e Seu Conjunto – Desafiando, released in 1983. The analyzes present details about the compositions in the musical and cultural aspects aiming at a better understanding of the path of lambada in the phonographic market in Brazil. We formulate the following questions: how to perform musical analysis on the compositions of the album Mestre Vieira e Seu Conjunto – Desafiando? What information can we obtain from the data obtained in these analyses? The research developed between 2019 and 2022 follows the methodological models proposed by ethnomusicology and, for musical analysis, we have some collaborators, among them, two sons of Mestre Vieira, who pointed out details regarding the musical genres present in the compositions. Known for being one of those responsible for the creation of lambada, in this album, the guitar master remains faithful to his creative processes and the aesthetic standards that made him known nationally. The twelve compositions recorded on vinyl reveal Vieira's appreciation for instrumental music and the influence of the phonographic market on his musical mixes. Six of the album's compositions are instrumental and herald the advent of guitar playing in Pará.

Keywords: Lambada. Desafiando. Mestre Vieira.

1. Introdução

A lambada se consolidou como um gênero musical desenvolvido na Região Norte do Brasil a partir dos anos de 1970, com o lançamento dos primeiros álbuns de Mestre Vieira, um dos personagens mais importantes deste momento na música popular brasileira. Nascido no dia 29 de outubro de 1934, em Barcarena, no estado do Pará, Viera foi o compositor dos álbuns Lambadas das Quebradas volumes 1, 2 e 3 que ganharam espaço no mercado fonográfico nos

anos de 1978, 1980 e 1981, respectivamente, e Melô da Cabra, lançado no ano seguinte a esta trilogia. Estes trabalhos são demarcados por experimentações singulares do mestre guitarreiro em torno do merengue e do carimbó, que segundo Mesquita (2009), sugerem intenso intercâmbio entre as culturas afro, latino e caribenha em suas composições. O autor destaca que:

> O termo *lambada* correspondia a uma sonoridade *afro-latino-caribenha*, a qual em Belém era representada pelo *merengue* e pelo *bolero* desde a década de 60 e posteriormente pela *cúmbia*, *cadence-lypso* e pelo *zouk*. Por não significar um gênero musical específico e por ter um significado especial no Estado do Pará, o termo *lambada* cria uma dificuldade na sua conceituação (MESQUITA, 2009, p. 165).

Vale ressaltar a importância da indústria radiofônica transnacional, responsável pela disseminação de gêneros musicais oriundos da região do Caribe e nacional, responsável pela circulação do repertório musical consumido pelo mercado fonográfico no Brasil, desde as décadas anteriores.

Após o lançamento dos álbuns Lambadas das Quebradas volumes 1, 2, 3, e Melô da Cabra, Vieira e Seu Conjunto lançou no ano de 1983 o álbum intitulado Desafiando. Este álbum, lançado no formato de vinil, segue os padrões estéticos dos anteriores com doze composições inéditas divididas entre o lado A e o lado B do disco. As composições continuam apresentando misturas inusitadas entre diversos gêneros musicais e revelando a percepção artística e de mercado de Mestre Vieira. Diante disto, formulamos as seguintes questões: como realizar análises musicais sobre as composições do álbum Desafiando, de Mestre Vieira? Quais informações podemos obter com base nestas análises? A pesquisa foi realizada entre os anos de 2019 e 2022, período de desenvolvimento da tese de doutorado, que trata dos diversos contextos que cercam as origens das guitarradas do Pará e que segue os processos metodológicos propostos pela Etnomusicologia. Na primeira seção apresentamos os procedimentos metodológicos desenvolvidos exclusivamente para a realização das análises bem como os nomes dos nossos colaboradores. Na segunda seção apresentamos os resultados das análises e nossas reflexões acerca destas análises. O texto conta ainda com considerações finais. Agradecemos o apoio financeiro da CAPES para a realização desta pesquisa.

2. Procedimentos metodológicos de análises musicais e colaboradores

Nossas análises musicais se estendem por toda a discografia de Mestre Vieira, e desde os primeiros discos foi possível observar um imponente material fonográfico, suas

experimentações, sua genialidade, sua percepção de mundo, os múltiplos cenários musicais e contextos culturais do Pará, bem como o poder da indústria fonográfica em torno do artista. Nosso objetivo principal, a partir das análises musicais, foi o de entender os diversos contextos sociais que fundam o gênero lambada e a trajetória percorrida pelo gênero ao longo da linha do tempo e das dinâmicas estabelecidas pela indústria fonográfica. Ao todo foram aproximadamente 16 trabalhos lançados por Mestre Vieira, entre discos no formato de vinil, CD e DVD.

Os primeiros álbuns intitulados Lambadas das Quebradas volumes 1, 2, 3 e Vieira e Seu Conjunto – Melô da Cabra, lançados nos anos de 1978, 1980, 1981 e 1982, respectivamente, revelam alguns dos processos de composição do Mestre guitarreiro, bem como os contextos e fatos que corroboram para a construção estética do que hoje conhecemos como guitarrada. Para este trabalho selecionamos o álbum Vieira e Seu Conjunto – Desafiando, lançado no ano de 1983, sobre o qual realizamos análises musicais. A figura 1 a seguir mostra a capa do álbum.

Figura 1 – Capa do álbum Vieira e Seu Conjunto – Desafiando, lançado no ano de 1983.



Fonte: Site oficial – <https://immub.org/album/melo-da-cabra>

Para a realização das análises musicais contamos com cinco colaboradores, para os quais foi enviada uma ficha com link de acesso ao álbum para a devida audição. A ficha contém também o nome das músicas presentes no álbum e espaços nos quais cada colaborador fez suas considerações a respeito dos gêneros musicais presentes em cada composição. A tabela 1 a seguir mostra a ficha utilizada na pesquisa.

Tabela 1 – Ficha metodológica desenvolvida para a realização das análises musicais.

NOME DO COLABORADOR:		
Discos – Vinil e CDs	**Músicas – Obras**	**GÊNERO MUSICAL**
DESAFIANDO 1983 <https://www.youtube.com/watch?v=Sr9BWP4LaVo>	FÓRMULA 1	
	PARABÉNS	
	MOEDA DE OURO	
	NENE DE PROVETA	
	SOM DAS DEBUTANTES	
	LAMBADA DA AIANGA	
	SURURU NO GALINHEIRO	
	VELHO DITADO	
	DESAFIANDO	
	INFLAÇÃO	
	ANGOLANA	
	CHURRASCO DE SAPO	

CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES:

_____

_____

Fonte: autores.

Selecionamos os seguintes colaboradores. Colaborador 1[18], Colaborador 2[19], Colaborador 3[20], músicos relevantes no cenário da música popular em Belém do Pará, que

[18] Leandro Machado, Licenciado em Música, Mestre em Artes, Professor de Arte no IFPA e Coordenador do Núcleo de Arte e Cultura do IFPA Altamira, e Professor do Curso Técnico de Percussão do IFPA Paragominas.

[19] Hygor Vinícius Machado, graduando no curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará.

[20] Max David, graduado em harmonia e improvisação, especialidade em Guitarra Elétrica pela Escola G2 Muhsica, em 2017, graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade Federal do Pará.

receberam as fichas via e-mail e além de nossas[21] análises, contamos com Wilson Vieira[22] e Waldecir Vieira[23], filhos de Mestre Vieira, que fizeram suas análises na cidade de Barcarena, em uma de nossas visitas ao local.

Ressaltamos que as análises foram realizadas sem qualquer interferência externa aos colaboradores, conforme as nossas instruções e recomendações. A tabela 2 mostra o resultado comparado de cada colaborador em torno das composições presentes no álbum Vieira e Seu Conjunto - Desafiando.

Tabela 2 – Análises realizadas sobre o álbum Vieira e Seu Conjunto – Desafiando, lançado no ano de 1983.

COLABORADORES		**COLAB 1**	**COLAB 2**	**COLAB 3**	**COLAB 4**	**WILSON VIEIRA**	**WALDECIR VIEIRA**
Discos – Vinil	**Músicas – Obras**	**GÊNERO MUSICAL**	**GÊNERO MUSICAL**	**GÊNERO MUSICAL**	**GÊNERO MUSICAL**	**GÊNERO MUSICAL**	**GÊNERO MUSICAL**
DESAFIANDO 1983	FÓRMULA 1	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	MERENGUE/ LAMBADA	LAMBADA
	PARABÉNS	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	CARIMBÓ/ MERENGUE	LAMBADA
	MOEDA DE OURO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
	NENE DE PROVETA	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE
	SOM DAS DEBUTANTES	BACK BEAT	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
	LAMBADA DA AIANGA	LAMBADA	LAMBADA	CARIMBÓ	MERENGUE/ SAMBA	LAMBADA/ MERENGUE	LAMBADA
	SURURUNO	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA

[21] Saulo Caraveo, graduado pelo Instituto de Guitarra e Tecnologia de São Paulo (IG&T), graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará, Mestre e doutorando pelo PPGARTES-UFPA.

[22] Baterista há 35 anos, começou a tocar aos 7 anos vendo a banda de seu pai, Mestre Vieira. Ainda criança tocou algumas músicas do repertório de seu pai nos shows de Mestre Vieira e seu Conjunto.

[23] Tecladista, começou a tocar aos 12 anos de idade incentivado pelo pai, Mestre Vieira. A partir dos 13 anos se profissionalizou e passou a tocar com o pai no Projeto Vieira e Banda.

	GALINHEIRO						
	VELHO DITADO	BACK BEAT (ROCK)	BREGA – JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	ROCK/ JOVEM GUARDA	BREGA PASSADO	BREGA
	DESAFIANDO	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA/ MERENGUE	LAMBADA/ CUMBIA
	INFLAÇÃO	XOTE	LAMBADA XOTEADA	XOTE	XOTE	FORRÓ/ REGGAE	CUMBIA / XOTE
	ANGOLANA	BACK BEAT	CUMBIA	XOTE	XOTE	REGGAE/ XOTE	CUMBIA / XOTE
	CHURRASCO DE SAPO	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE/CARIMBÓ	MERENGUE	MERENGUE	CUMBIA / MERENGUE

Fonte: Desenvolvida pelos autores.

As análises nos revelam alguns caminhos já percorridos por Mestre Vieira, diante do mercado fonográfico e da consolidação da lambada. Algumas misturas entre alguns gêneros musicais nos chamaram a atenção, como no caso do Brega/Jovem Guarda e Rock/Jovem Guarda, que nos sugere a mesma percepção dos colaboradores em torno de uma das composições. Vale destacar que nos anos de 1980, tanto a Jovem Guarda quanto o Brega ganhavam mídia aberta no Brasil. Para Araújo (2015, p. 20), "A palavra brega, usada para definir esta vertente da canção popular, só começou a ser utilizada no início dos anos 80". O estilo ou movimento musical Jovem Guarda assinalado pelos colaboradores deriva de um programa de TV exibido nos anos de 1960, que segundo Araújo (2015, p. 28), "Em 1968 o programa *Jovem Guarda*, que Roberto (Carlos) comandou durante mais de dois anos, foi ao ar pela última vez porque a fórmula já estava muito gasta e o cantor pretendia atingir outras faixas de público". Não temos dúvida que a indústria fonográfica assume protagonismo na percepção de Mestre Vieira em relação ao mercado. Assim como os anteriores, é importante ressaltar que o álbum foi gravado no formato de vinil e contém lado A e lado B, em um total de doze composições, das quais seis são composições instrumentais.

3. O resultado das análises

> Em consequência desta segmentação do mercado discográfico – que do ponto de vista do público serve como diferencial de gosto e status social –, ao longo do período de 1968/1978, pode-se notar a existência de duas principais vertentes na música popular urbana produzida no Brasil. De um lado, aquela de artistas identificados com a MPB. De outro, a vertente rotulada de "cafona" ou "popularesca" (Paulo Sérgio, Odair José, Waldick Soriano, Agnaldo Timóteo, Nelson Ned), de artistas e público oriundos das camadas mais pobres da sociedade (ARAÚJO, 2015, p. 33).

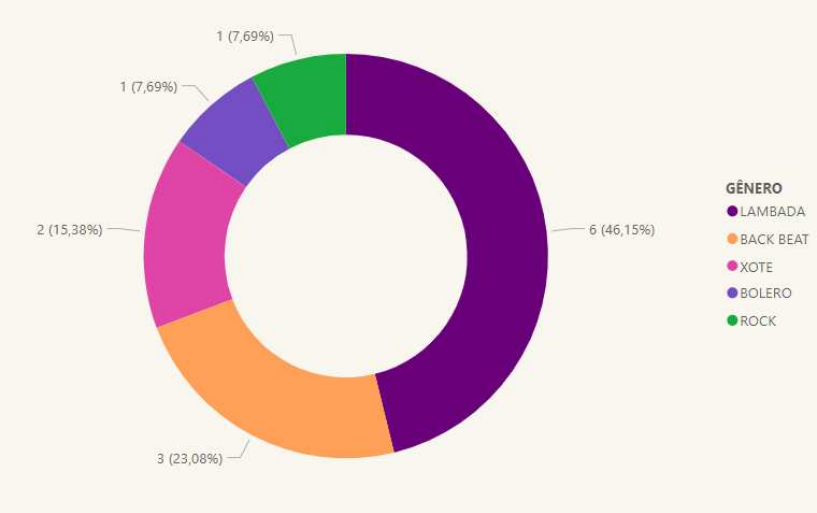
Destacamos três faixas que nos chamam a atenção pelos seus títulos, Fórmula 1, Nenê de Proveta e Inflação. A primeira faz referência ao esporte que crescia no Brasil, no ano em que o álbum foi lançado, em 1983 o piloto Nelson Piquet conquistou seu bicampeonato mundial de Fórmula 1. A segunda dá nome a uma das maiores revoluções da medicina moderna, pois no dia 2 de julho de 1978 nascia o primeiro bebê de proveta no mundo, e no ano de 1984 nascia o primeiro no Brasil. A terceira faz referência a um dos maiores desafios da economia no Brasil. A inflação no ano de 1983 chegava a média de 131,13% ao ano, segundo maior índice global, perdendo apenas para Israel (142,43% a.a.), segundo o site <www.inflation.eu – Worldwide Inflation Data>[24]. Estas notícias ganharam espaço nos noticiários de TV e Rádio, principais veículos de comunicação da época, o que nos sugere que o processo de composição de Mestre Vieira apresenta percepção para os múltiplos contextos que o cercavam.

Assim como os anteriores, este álbum também foi gravado no formato de vinil e contém lado A e lado B, em um total de doze composições, das quais seis são composições instrumentais, como já mencionado.

No gráfico 1 podemos verificar as análises realizadas pelo Colaborador 1, que assinala a lambada como gênero musical mais presente no álbum Vieira e Seu Conjunto – Desafiando, seguido do Back Beat, xote, bolero e rock, respectivamente.

[24] Disponível em: <https://www.inflation.eu/pt/taxas-de-inflacao/ipc-inflacao-1983.aspx.>

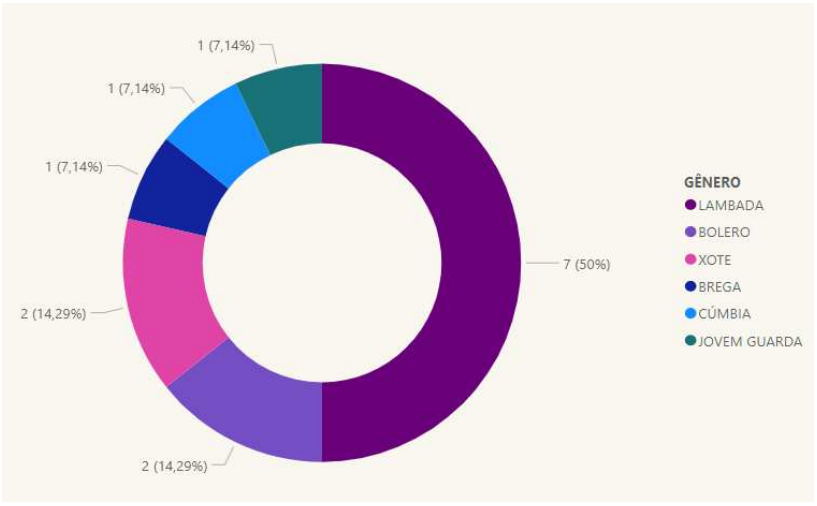
Gráfico 1 – Análises musicais do Colaborador 1



Fonte: autores.

Para o Colaborador 2, o gênero musical mais presente no álbum é a lambada, seguida do bolero, xote, brega, cúmbia e jovem guarda, respectivamente. O gráfico 2 revela estas análises.

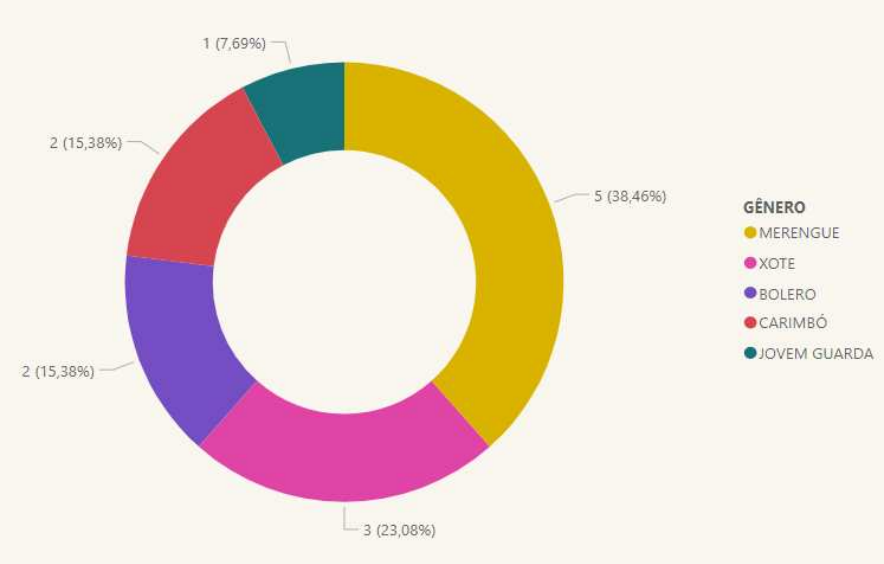
Gráfico 2 – Análises musicais do Colaborador 2



Fonte: autores.

O Colaborador 3 também aponta o merengue como gênero musical que mais é explorado nas composições de Mestre Vieira neste álbum, seguida do xote, rock, bolero, carimbó e jovem guarda, respectivamente. O gráfico 3 mostra as análises.

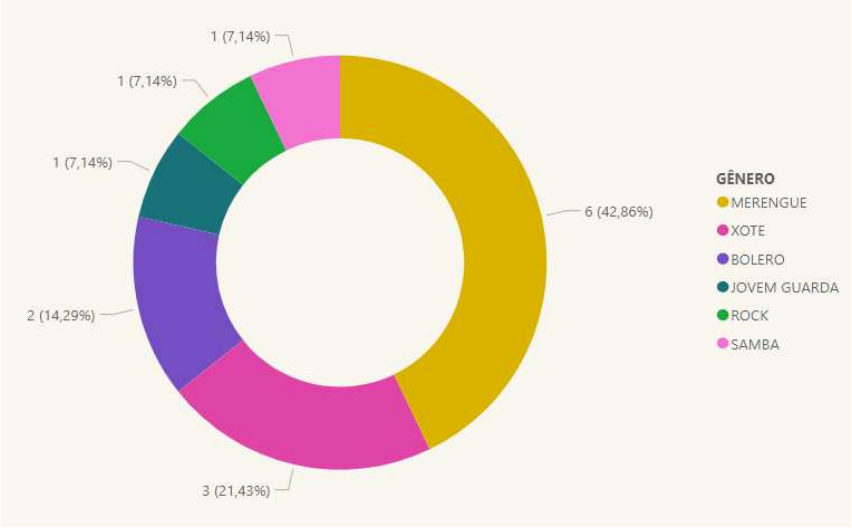
Gráfico 3 – Análises musicais do Colaborador 3



Fonte: autores.

Para o Colaborador 4, o merengue é o gênero musical que mais está presente nas composições do álbum, seguido do xote, bolero, jovem guarda, rock e samba. O gráfico 4 revela estes gêneros musicais.

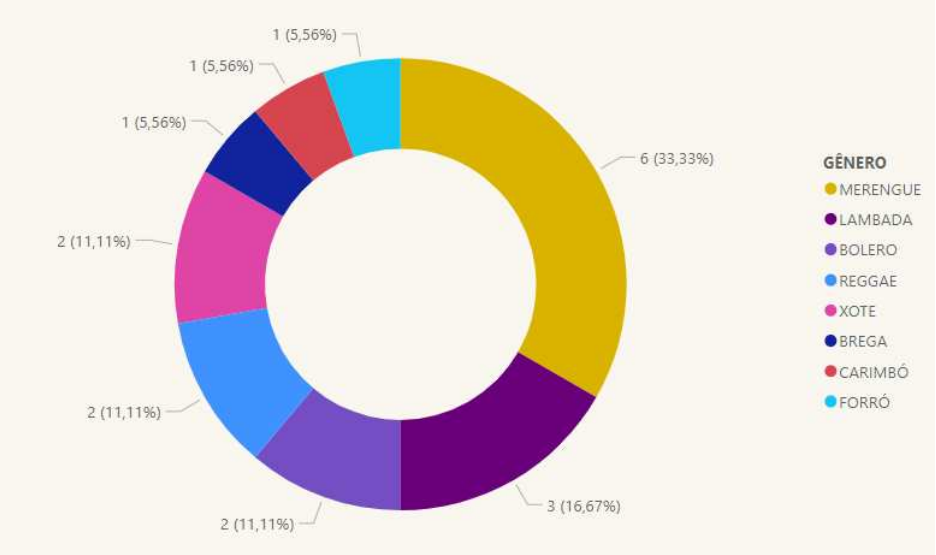
Gráfico 4 – Análises musicais do Colaborador 4



Fonte: autores.

O Colaborador 5 aponta o merengue como o gênero mais presente no álbum analisado, seguido da lambada, bolero, reggae, xote, brega, carimbó e forró, respectivamente. O gráfico 5 detalha suas análises.

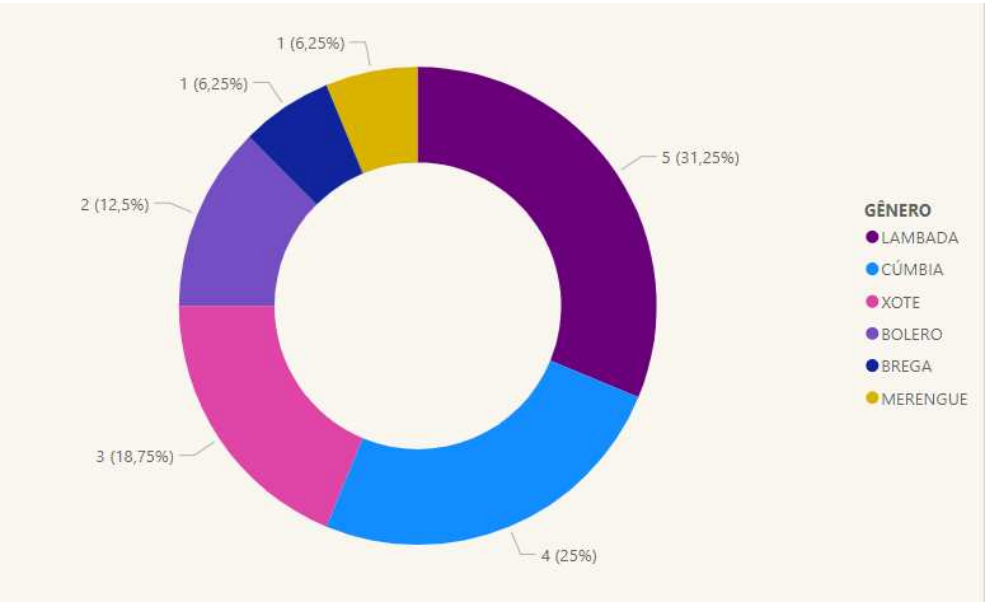
Gráfico 5 – Análises musicais do Colaborador 5



Fonte: autores.

Para o Colaborador 6 a lambada é o gênero musical que mais marca presença nas composições de Vieira, seguido do brega, cúmbia, xote, bolero, brega e merengue, respectivamente. O gráfico 6 mostra os detalhes da análise.

Gráfico 6 – Análises musicais do Colaborador 6



Fonte: autores.

O gráfico 7 mostra o resultado integral das análises realizadas por todos os colaboradores.

Gráfico 7 – Resultado das análises realizadas sobre o álbum Desafiando



Fonte: autores.

Nossas análises sobre os álbuns anteriores revelam um processo de construção da lambada, já que:

> O movimento das "guitarradas" ou das "lambadas", como era conhecido, segundo levantamentos realizados a partir da história oral e da revisão da bibliografia sobre o assunto, tem origem nos anos 1960, assinalando diversos fatores que colaborariam, também, para a construção do que se considera ser a "identidade musical" do Pará. Gêneros musicais como o "brega" e a "lambada", inclusive, apontando, em sua constituição, a apropriação de outros gêneros musicais de origem afro-latino-caribenha (CARAVEO E CHADA, 2019a, p. 41).

Consideramos que estes processos culturais foram determinantes para o desenvolvimento de gêneros musicais como a lambada. Alguns pontos são importantes neste sentido, as rádios nacionais e transnacionais, a zona portuária de grande fluxo migratório, e se:

> Se analisarmos do ponto de vista processual, o resultado da produção artística se dá pela relação do seu autor com o tempo passado, o presente e o tempo futuro. No que se refere a um produto fonográfico, podemos entender esta relação entre pré-produção, produção e distribuição. O emblemático LP Lambadas das Quebradas, Vol. 1, traz alguns enigmas neste sentido (CARAVEO, 2019b, p. 34).

Sobre este disco, destacamos que:

> Com grande interferência da música caribenha e de gêneros musicais brasileiros a lambada instaurada nos moldes de Mestre Vieira e revela ainda o embrião que tornaria possível o surgimento daquilo que conhecemos hoje como Guitarrada. No LP Lambadas das Quebradas Vol. 1 analisado aqui, pudemos constatar duas formas de composição inéditas: um com caráter cantado, onde a voz cumpre papel protagonizante junto as letras que revelam os contextos sociais da época e cotidiano local de Mestre Vieira e o caráter instrumental que nos revela o virtuosismo de Mestre Vieira que por meio da guitarra elétrica revela estruturas musicais que sugerem forte interferência do choro, do samba, jovem guarda, carimbó e música caribenha (CARAVEO E CHADA, 2021b, p. 11).

Sendo assim, é possível verificar que alguns padrões estéticos são fielmente mantidos por Vieira em seus processos de composição no álbum Vieira e Seu Conjunto – Desafinando. Metade das composições são instrumentais, misturas entre variados gêneros e estilos musicais, o protagonismo da guitarra elétrica são pontos importantes que indicamos junto com as mudanças e direcionamentos do mercado fonográfico como alguns dos fatores que tornam possível o surgimento da guitarrada nos anos de 2000.

Considerações finais

De acordo com as análises realizadas podemos afirmar que nesta fase de produção a lambada já se apresentava como um gênero musical popular no norte do Brasil e que ganhou muito espaço no nordeste brasileiro. Assinalada majoritariamente nas análises, a lambada vai deixando o lugar de uma mistura para se tornar um gênero/rítmo independente. Destacamos o título de algumas faixas como Fórmula 1, Nene de Proveta e Inflação para mostrar o impacto dos veículos de comunicação da época sobre a produção fonográfica de Mestre Vieira. A respeito do álbum analisado, Vieira segue um padrão estético e os direcionamentos do mercado fonográfico: 12 faixas divididas em lado A e lado B do vinil no qual metade das composições foram dedicadas ao estilo instrumental, o que nos indica que o compositor tinha esta liberdade mesmo diante das imposições da gravadora e do mercado. Esta forma estética de solar na guitarra sobre harmonias que variavam de acordos com os estilos musicais levou Mestre Vieira a constituição da guitarrada no início dos anos 2000, no Pará. O bolero, a jovem guarda, o rock, e agora o samba, fazem parte das experimentações do mestre guitarreiro.

Referências:

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA Sonia. História e memória: uma proposta de criação do Memorial Mestre Vieira. *Opus*, v. 25, n. 1, p. 40-55, jan./abr. 2019a. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2502>. Acesso em: 20.04.2022.

CARAVEO, Saulo Christ. A nascente de um rio e outros cursos – a guitarrada de Mestre Vieira. 135 f : il. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019b.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA Sonia. Lambadas das Quebradas Vol. 2 – análises musicais e apontamentos sobre o desenvolvimento da lambada/guitarrada no Pará. Anais da VIII Jornada de Etnomusicologia [recurso eletrônico]. E, Anais do VI Colóquio Amazônico de Etnomusicologia: etnomusicologias locais: saberes e fazeres / organização dos anais: Sonia Maria Moraes Chada... [et al.]. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). – Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021a.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. Lambadas das Quebradas Vol. 1 – análises das primeiras obras de Mestre Vieira. Anais do XXXI Congresso Nacional da Anppom. V. 31, João pessoa, 2021b.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará. Bahia, 2009. [205f]. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009.

Melô da Cabra: a lambada de Mestre Vieira nos anos de 1980

Saulo Christ Caraveo
Universidade Federal do Pará
saulocaraveo@gmail.com

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com

Resumo: Este artigo, recorte da pesquisa de doutoramento, traz análises sobre o primeiro álbum gravado e lançado por Mestre Vieira após a trilogia dos icônicos Lambadas das Quebradas, volumes 1, 2 e 3 - Vieira e Seu Conjunto - Melô da Cabra. As análises realizadas propõem uma visão detalhada sobre os aspectos musicais e culturais que contribuiram para a constutuição do gênero lambada, hoje chamado de guitarrada, no Pará. Formulamos as seguintes questões: como realizar análises musicais sobre as composições do álbum Vieira e Seu Conjunto - Melô da Cabra, lançado no ano de 1982 por Mestre Vieira? Quais informações podemos obter com base nestas análises? A pesquisa desenvolvida entre os anos de 2019 e 2022 segue os moldes metodológicos propostos pela etnomusicologia e, para as análises musicais, contamos com alguns colaboradores, dentre eles, dois filhos de Mestre Vieira, que apontaram detalhes referentes aos gêneros musicais presentes nas composições. Considerando a relevante aceitação da lambada pelo público e mercado fonográfico, o álbum analisado segue o padrão estético dos anteriores, formato em vinil, doze composições, que revelam o direcionamento do mercado fonográfico, misturas entre variados gêneros e estilos musicais e seis composições instrumentais que anunciam o advento da guitarrada no Pará.

Palavras-chave: Lambada. Melô da Cabra. Mestre Vieira.

Melô da Cabra – Mestre Vieira's Lambada in the 1980's

Abstract: This article, part of the doctoral research, analyzes the first album recorded and released by Mestre Vieira after the trilogy of the iconic Lambadas das Quebradas, volumes 1, 2 and 3 - Vieira e Seu Conjunto - Melô da Cabra. The analyzes carried out propose a detailed view of the musical and cultural aspects that contributed to the construction of the lambada genre, now called guitarrada, in Pará. We formulate the following questions: how to perform musical analysis on the compositions of the album Vieira e Seu Conjunto - Melô da Cabra, released in 1982 by Mestre Vieira? What information can we obtain based on these analyses? The research developed between 2019 and 2022 follows the methodological models proposed by ethnomusicology and, for musical analysis, we have some collaborators, among them, two sons of Mestre Vieira, who pointed out details regarding the musical genres present in the compositions. Considering the relevant acceptance of lambada by the public and the phonographic market, the analyzed album follows the aesthetic pattern of the previous ones, format in vinyl, twelve compositions, which reveal the direction of the phonographic market, mixtures between different genres and musical styles and six instrumental compositions that announce the advent of guitarrada in Pará.

Keywords: Lambada. Melô da Cabra. Mestre Vieira.

1. Introdução

A lambada se desenvolveu no Pará, a partir dos anos de 1970, e um dos personagens mais importantes deste momento da música popular, ainda pouco apreciado pela historiografia no Brasil, é conhecido como Mestre Vieira, cidadão nascido no dia 29 de outubro de 1934, em Barcarena, um dos 144 municípios que compõem o estado do Pará. Viera é o responsável pelas composições dos primeiros álbuns lançados sob os moldes do gênero conhecido como lambada.

Lambadas das Quebradas volumes 1, 2 e 3 ganharam espaço no mercado fonográfico nos anos de 1978, 1980 e 1981, respectivamente, e contribuíram para a disseminação deste gênero musical no Brasil. Vale destacar que:

> Um dos momentos importantes para o referido gênero musical foi o lançamento do primeiro disco de Mestre Vieira, Lambadas das Quebradas, vol. 1, em 1978, LP que marca o início das guitarradas no estado do Pará. Posteriormente, em 1980, o mestre lança Lambada das Quebradas, vol. 2. Este último, ainda no formato de vinil, vendeu mais de 300 mil cópias (CARAVEO e CHADA, 2019a, p. 41).

Marcado pelas misturas musicais que revelam intenso intercâmbio entre as culturas afro, latino e caribenhas, estes três álbuns, segundo Caraveo e Chada (2019a) e Mesquita (2009), foram responsáveis pela venda de cerca de aproximadamente 400.000 cópias no formato de LP.

O álbum Lambadas das Quebradas vol. 2 fez grande sucesso no nordeste brasileiro, em especial na cidade de Fortaleza, capital do Ceará, onde o grupo fez uma série de shows. A música responsável pelo sucesso do grupo se chama Melô do Bode, que segundo entrevistas realizadas ao longo desta pesquisa, não era a música esperada para tal repercussão. No ano de 1982, Vieira e Seu Conjunto, como ficou conhecido, lançou o primeiro álbum após o sucesso da trilogia do Lambadas das Quebradas e, assim como nos álbuns anteriores, o LP apresentou doze composições inéditas divididas entre o lado A e o lado B do disco.

Melô da Cabra segue os padrões estéticos dos discos anteriores, as composições continuam apresentando misturas inusitadas entre diversos gêneros musicais que seguem a visão artística e de mercado de Mestre Vieira, bem como os acontecimentos de seu tempo. Diante disto, formulamos as seguintes questões: como realizar análises musicais sobre as composições do álbum Vieira e Seu Conjunto - Melô da Cabra, de Mestre Vieira? Quais informações podemos obter com base nestas análises? A pesquisa foi realizada entre os anos de 2019 e 2022, período de desenvolvimento da tese de doutorado que trata dos diversos contextos que cercam as origens das guitarradas no Pará e que segue os processos metodológicos propostos pela Etnomusicologia. Na primeira seção apresentamos os procedientos metodológicos desenvolvidos exclusivamente para a realização das análises, bem como os nomes dos nossos colaboradores. Na segunda seção apresentamos os resultados das análises e nossas reflexões acerca destas análises. O texto conta ainda com as considerações finais. Agradecemos o apoio financeiro da CAPES para a realização desta pesquisa.

2. Procedimentos metodológicos de análises musicais e colaboradores

As análises musicais aqui propostas se estendem por toda a discografia de Mestre Vieira produzida ao longo de sua carreira. Desde os primeiros discos foi possível observar a genialidade do mestre, suas experimentações e misturas particulares, bem como o poder da indústria fonográfica em torno do artista e os múltiplos cenários musicais e contextos sociais que demarcam algumas identidades culturais no Pará, como os casos do gêneros musicais Brega, Lambada e Guitarrada. Para Araújo (2015, p. 16), "Não dá mais para dissimular ou esconder. A produção musical "brega" ou "cafona" é um fato da nossa realidade cultural e, assim como a da bossa nova ou a do tropicalismo, precisa ser pesquisada e analisada". E ainda:

> O período de maior repressão política do regime militar coincide com o da fase de consolidação de uma cultura de massa e a consequente expansão da indústria fonográfica. Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos, entre 1967 e 1980, aumentou em 813%. Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos. Nunca tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções. A música popular firmava assim como o grande canal de expressão de uma ampla camada da população brasileira que, neste sentido, não ficou calada, se pronunciou através de sambas, boleros e, principalmente, baladas (ARAÚJO, 2015, p. 19).

Sendo assim, nosso objetivo é percorrer por meio das análises musicais estes diversos contextos sociais que foram determinantes para a criação artística na Região Norte do país, em especial, para as composições de Mestre Vieira.

Ao todo, foram aproximadamente 16 trabalhos lançados entre discos no formato de vinil, CD e DVD. A trilogia dos primeiros álbuns em sequência intitulado Lambadas das Quebradas revelam o laboratório do mestre guitarreiro, suas experientações e misturas de gêneros musicais, bem como sua percepção em torno do mercado fonográfico e do mundo a sua volta. Os anos que abrangem estes lançamentos, 1978, 1980 e 1981, respectivamente, também revelam contextos e fatos que corroboram a construção estética do que hoje conhecemos como guitarrada. Destamos a importância da aquisição da guitarra elétrica como instrumento protagonista nas dinâmicas e estruturas musicais da guitarrada e, considerando que a lambada, assim como outros gêneros musicais como o caso do carimbó, que também foi atravessado pelos processos modernizadores, entendemos que a adaptação à guitarra elétrica é fato pontual para a transformação e desenvolvimento desses gêneros musicais. Nesta direção é possível destacar que:

> A relação entre música popular ou tradicional e inovações tecnológicas tem sido, aliás, como observa Timothy Taylor, analisada fundamentalmente a partir de um determinismo tecnológico de tipo adorniano, senão de uma posição voluntarista que destaca, ao estilo dos Estudos Culturais, respostas a essas supostas "agressões" da tecnologia ocidental por meio de assimilação ou adaptação (MENDÌVIL, 2012, p. 105).

As análises sobre estes três primeiros álbuns proporcionaram melhor compreensão dos meios que contribuíram para a formação de parte do cenário musical em Belém do Pará, em especial, da cena na qual é criada e desenvolvida a lambada. Sobre o Lambadas das Quebradas Vol. 1:

> Nossa percepção a respeito deste disco emblemático é que há muito mais fusões entre os gêneros musicais do que propriamente a exploração de um único gênero. Estas análises iniciais iluminam nossas suspeitas sobre a presença do merengue e do carimbó no período inicial da construção estética e musical da lambada. Outro fato presente neste LP e outros lançados por Mestre Vieira, posteriormente, é que a metade de suas composições segue a linha da música instrumental. Esta linha de composição ficou conhecida como lambada instrumental, atualmente reconhecida como guitarrada. Nosso objetivo é seguir este processo analítico para os outros discos de Mestre Vieira (CARAVEO E CHADA, 2021b, p. 8).

Para este trabalho selecionamos o álbum Melô da Cabra, lançado no ano de 1982, sobre o qual realizamos análises musicais. A figura 1 a seguir mostra a capa do álbum.

Figura 1 – Capa do álbum Melô da Cabra, lançado no ano de1982.



Fonte: Site oficial – <https://immub.org/album/melo-da-cabra>

Para a realização das análises desevolvemos uma metodologia na qual foi enviada um ficha com link de acesso ao álbum para a devida audição. A ficha contém também o nome

das músicas presentes no álbum e espaços nos quais cada colaborador fez suas considerações a respeito dos gêneros musicais presentes em cada composição. Esta medologia foi aplicada para analisar os três primeiros discos de Mestre Vieira cujos dados nos possibilitaram a produção de três artigos aceitos, apresentados e publicados. Lambadas das Quebradas Vol. 1 – análises das primeiras obras de Mestre Vieira[25], Lambadas das Quebradas Vol. 2 – análises musicais e apontamentos sobre o desenvolvimento da lambada/guitarrada no Pará[26] e Lambadas das Quebradas Vol. 3 – o desenvolvimento e a consolidação da lambada/guitarrada na Amazônia paraense[27]. A tabela 1 a seguir mostra a ficha utilizada na pesquisa.

Tabela 1 – Ficha metodológica desenvolvida para a realização das análises musicais

NOME DO COLABORADOR:		
Discos – Vinil e CDs	**Músicas – Obras**	**GÊNERO MUSICAL**
MELÔ DA CABRA 1982 <https://www.youtube.com/watch?v=B-_uJMOj9Es>	LAMBADA FORÇA TOTAL	
	COCADA	
	MELÔ DO BANDOLIM	
	LAMBADA DO PROFESSOR	
	MELÔ DA CABRA	
	VIVER COM DEUS É MELHOR	
	LAMBADA JAMAICANA	
	NORDESTINO NA DANÇA	
	SÃO JORGE GUERREIRO	
	LAMBADA DAS MALVINAS	
	PEIXE NA MARÉ	
	OURO E BRILHANTE	

CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES:

_____

_____

_____

Fonte: Desenvolvida pelos autores.

[25] Artigo apresentado e publicado nos anais do XXXI Congresso da ANPPOM, 2021.

[26] Artigo apresentado e publicado nos anais da VIII Jornada de Etnomusicologia e VI Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, 2021.

[27] Artigo aceito para apresentação no ICTM – Latcar, 2022.

Contamos com cinco colaboradores para a realização das análises. Colaborador 1[28], Colaborador 2[29], Colaborador 3[30], músicos relevantes no cenário da música popular em Belém do Pará que receberam as fichas via e-mail, análises do autor[31] e Wilson Vieira[32] e Waldecir Vieira[33], filhos de Mestre Vieira, que realizaram as análises na cidade de Barcarena, em uma de nossas visitas ao local.

Ressaltamos que as análises foram realizadas sem qualquer interferência externa aos colaboradores, conforme as nossas instruções e recomendações. A tabela 2 mostra o resultado comparado de cada colaborador em torno das composições presentes no álbum Melô da Cabra.

Tabela 2 – Análises dos colaboradores

NOME DO COLABORADOR:		
Discos – Vinil e CDs	**Músicas – Obras**	**GÊNERO MUSICAL**
MELÔ DA CABRA 1982 <https://www.youtube.com/watch?v=B-_uJMOj9Es>	LAMBADA FORÇA TOTAL	
	COCADA	
	MELÔ DO BANDOLIM	
	LAMBADA DO PROFESSOR	
	MELÔ DA CABRA	
	VIVER COM DEUS É MELHOR	
	LAMBADA JAMAICANA	
	NORDESTINO NA DANÇA	
	SÃO JORGE GUERREIRO	
	LAMBADA DAS MALVINAS	
	PEIXE NA MARÉ	
	OURO E BRILHANTE	

CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES:

[28] Leandro Machado, Licenciado em Música, Mestre em Artes, Professor de Arte no IFPA e Coordenador do Núcleo de Arte e Cultura do IFPA Altamira e Professor do Curso Técnico de Percussão do IFPA Paragominas.

[29] Hygor Vinícius Machado, graduando no curso de Licenciatura Plena em Música, da Universidade Federal do Pará.

[30] Max David, graduado em harmonia e improvisação, especialidade em Guitarra Elétrica, pela Escola G2 Muhsica, em 2017, graduado em Licenciatura Plena em Música, pela Universidade Federal do Pará.

[31] Saulo Caraveo, graduado pelo Instituto de Guitarra e Tecnologia de São Paulo (IG&T), graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará, Mestre e doutorando pelo PPGARTES-UFPA.

[32] Baterista há 35 anos, começou a tocar aos 7 anos vendo a banda de seu pai, Mestre Vieira. Ainda criança tocou algumas músicas do repertório musical de seu pai nos shows de Mestre Vieira e seu Conjunto.

[33] Tecladista, começou a tocar aos 12 anos de idade incentivado pelo pai, Mestre Vieira. A partir dos 13 anos se profissionalizou e passou a tocar com o pai no projeto Vieira e Banda.

Fonte: Desenvolvida pelos autores.

De acordo com as análises é possível observar que algumas composições não deixam dúvidas das intenções de Mestre Vieira, em especial aquelas com carácter instrumental – *Lambada Força Total, Cocada, Melô do Bandolim, Nordestino na Dança, Lambada das Malvinas e Ouro e Brilhante*. As misturas entre alguns gêneros musicais nos chamam a atenção, como no caso do carimbó/xote e carimbó/forró. Estes dois gêneros, o xote e o forró, não apareceram nas análises dos primeiros álbuns – Lambadas das Quebradas Volumes 1, 2 e 3. O gênero bolero se firma como uma das marcas registradas do mestre guitarreiro. Sabe-se que muitos foram os compositores e intérpretes que se aventuraram sobre o bolero, vale destacar que "depois de um fracasso compacto com boleros nos anos 60 e de uma trajetória como cantor da noite, em março de 1971 Benito di Paula conseguiu finalmente gravar o seu primeiro LP" (ARAÚJO, 2015, p. 103). Estes fatos podem ser explicados pelo direcionamento e exploração do mercado fonográfico em torno desses gêneros musicais e da percepção de artistas, como o caso de Mestre Vieira, em relação a este mercado. É importante ressaltar que o álbum aqui analisado foi gravado no formato de vinil e contém lado A e lado B, em um total de doze composições, das quais seis são composições instrumentais.

3. O resultado das análises

Antes de de apresentarmos as análises referentes ao LP Melô da Cabra, achamos prudente revelar alguns resultados referentes aos álbuns anteriores gravados por Mestre Vieira. Destacamos que:

> De maneira geral, foi possível localizar os gêneros musicais mais presentes no disco analisado, neste caso, a presença do merengue é muito mais evidente. O Carimbó também aparece em composições que o sugerem como inspiração. Mambo, Dance, Brega, Bolero, Cumbia, Banguê, Cadence-lypso, Jovem Guarda e Samba, nos permitem entender os direcionamentos do mercado fonográfico ao longo do processo de composição de Mestre Vieira. A presença do merengue é uma realidade para os fins estéticos e rítmicos da lambada e sua forma híbrida traz consigo vários níveis de discussão em torno de sua origem. Nesta direção, considerando a presença do merengue e do carimbó nas composições podemos afirmar que a lambada surge com maior interferência destes dois gêneros musicais (CARAVEO E CHADA, 2021b, p. 10).

Estas conclusões, referentes ao Lambadas das Quebradas Vol. 1, elucidam os contextos culturais e sociais sob os quais acendeu o gênero lambada. Sabe-se que a música de raízes afro-latino-caribenha estava entre àquelas mais consumidas pelas camadas mais populares da sociedade paraense e que as rádios eram grandes aliadas à disseminação de gêneros musicais transnacionais. Sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 2, lançado no anos de 1980:

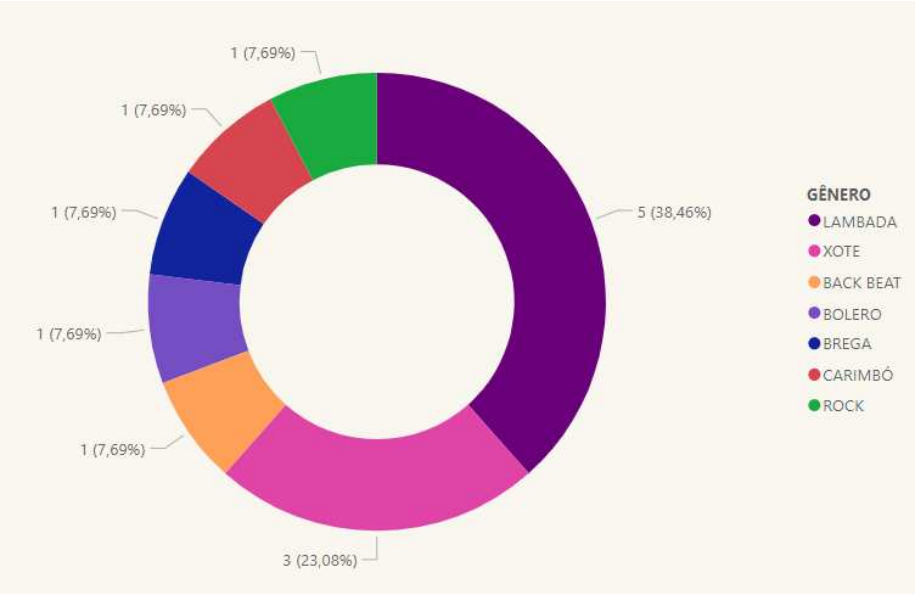
> As análises revelam pontos importantes que merecem atenção especial, dentre eles a indicação do gênero lambada para algumas das composições e por se tratar do segundo LP lançado por Mestre Vieira, a marcante presença do carimbó e merengue ao longo do disco (CARAVEO E CHADA, 2021a, p. 148).

Este trabalho ressalta a interferência da música popular local do Pará sobre as composições de Vieira. Gêneros como o carimbó são fundidos aos gêneros transnacionais como o merengue, diante do fluxo mercadológico da indústria fonográfica, proporcionando novas possibilidades rítmicas, harmônicas e melódicas, bem como a formação estética de grupos musicais como o de Mestre Vieira. O álbum Melô da Cabra entra no mercado reafirmando estas tendências inauguradas pelo mestre guitarreiro, mas, também, com nuances e novas experimentações musicais que nos sugerem uma intensa interferência do mercado fonográfico.

Sobre este álbum, de acordo com as análises, é possível observar que algumas características permanecem marcantes nas composições e que não deixam dúvidas das intenções de Mestre Vieira sobre a mistura entre gêneros musicais e a música instrumental. A seguir temos os gráficos das análises individuais de cada um dos colaboradores sobre o LP Melô da Cabra.

Para o Colaborador 1, a maioria das músicas apresenta o gênero xote como protagonista das intenções composicionais de Mestre Vieira, seguido da lambada, brega, carimbó, bolero e jovem guarda, respectivamente. Vale destacar que em algumas análises os colaboradores assinalaram dois gêneros presentes em algumas composições. Para efeito de análises e para uma resposta mais precisa, resolvemos isolar estes gêneros musicais. Assim, conseguimos determinar quantas vezes cada gênero foi utilizado por Mestre Vieira em cada composição. Todavia, sabemos que estas misturas são importantes para descrever a trajetória da lambada e da ascensão da guitarrada no Pará. O gráfico 1 mostra as análises realizadas pelo Colaborador 1, que aponta o xote como gênero musical mais presente nas composiões de Vieira no LP Melô da Cabra.

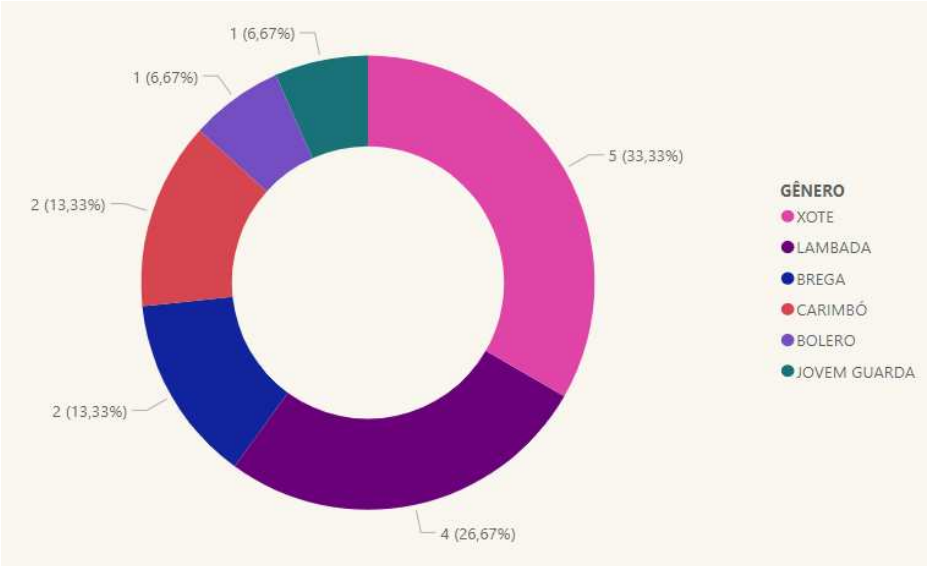
Gráfico 1 – Análises musicais do Colabaorador 1



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

Para o Colaborador 2 o gênero musical mais presente no álbum é a lambada, seguida do xote, back beat, bolero, brega, carimbó e rock, respectivamente. O gráfico 2 revela estas análises.

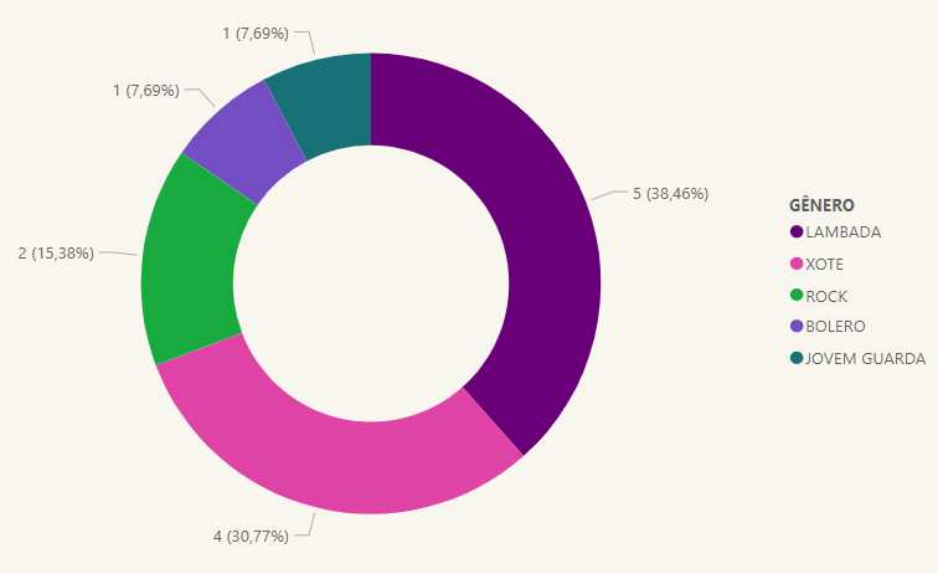
Gráfico 2 – Análises musicais do Colabaorador 2



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

O Colaborador 3 também aponta a lambada como gênero musical que mais é explorado nas composições do álbum aqui analisado, seguida do xote, rock, bolero e jovem guarda, respectivamente. O gráfico 3 mostra as análises.

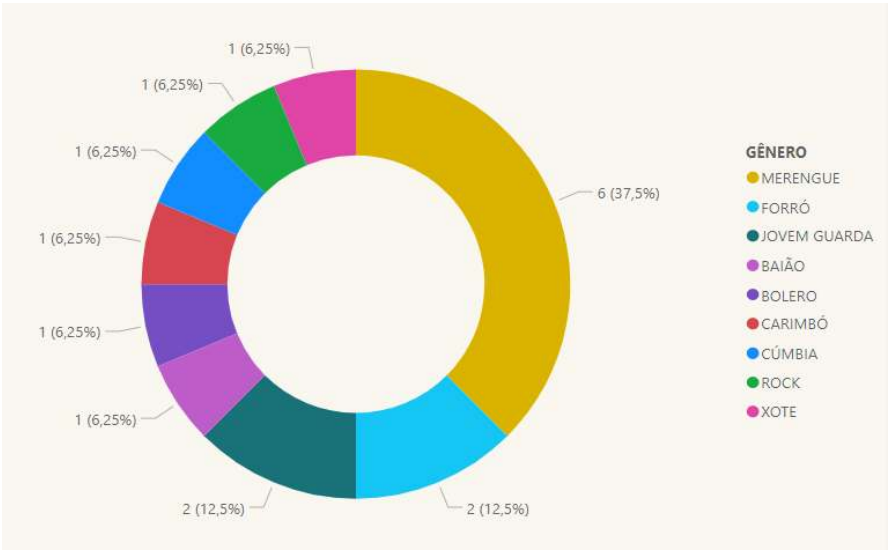
Gráfico 3 – Análises musicais do Colabaorador 3



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

Para o Colaborador 4 o merengue é o gênero musical que mais está presente nas composições do álbum, seguido do forró, jovem guarda, baião, bolero, carimbó, cúmbia, rock e xote. O gráfico 4 aponta estes gêneros musicais.

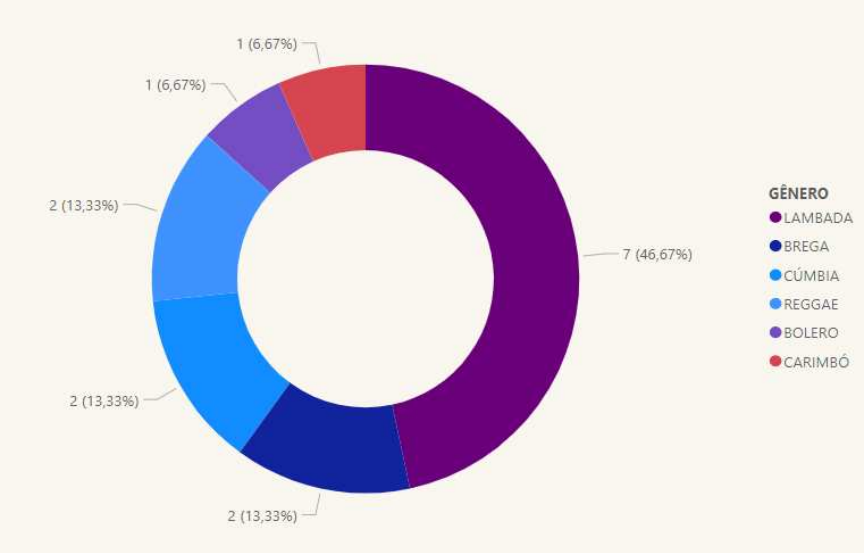
Gráfico 4 – Análises musicais do Colabaorador 4



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

O Colaborador 5 aponta a cúmbia como gênero mais presente no álbum analisado, seguido da lambada, brega e bolero, respectivamente. O gráfico 5 detalha suas análises.

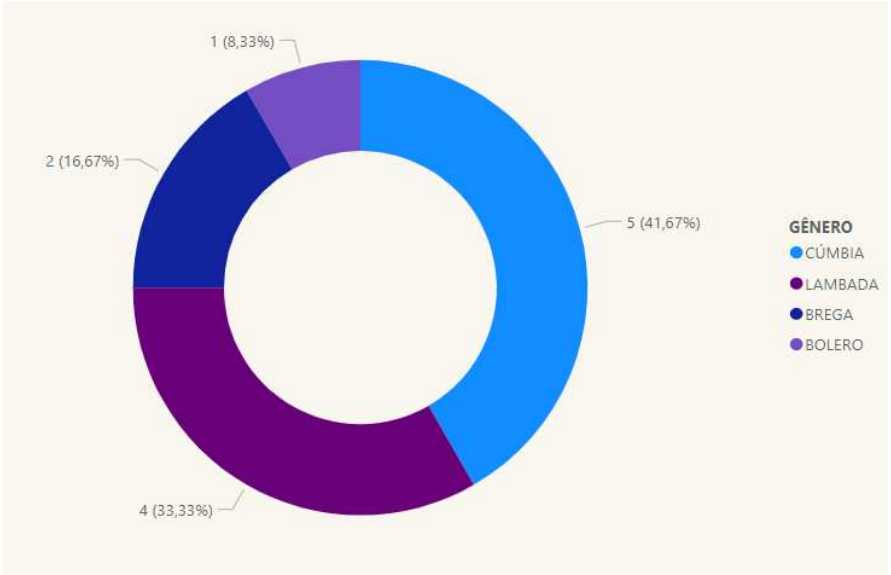
Gráfico 5 – Análises musicais do Colabaorador 5



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

Para o Colaborador 6 a lambada é o gênero musical que mais marca presença nas composições de Vieira, seguido do brega, cúmbia, reggae, bolero e carimbó, respectivamente. O gráfico 6 mostra os detalhes da análise.

Gráfico 6 – Análises musicais do Colabaorador 6



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

O gráfico 7 mostra o resultado integral das análises realizadas por todos os colaboradores.

Gráfico 7 – Resultado das análises realizadas sobre o álbum Melô da Cabra



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

As análises revelam um arcabolço de informações musicais, sociais sob as quais se extende a trajetória de um expoente da guitarra no norte do Brasil, valendo destacar ainda que, "Mestre Vieira e Seu Conjunto lançaria uma extensa produção ao longo dos anos de 1980, foram mais de dez LPs no formato de vinil, entre muitas viagens, conquistas e reconhecimentos nacionais e internacionais diante de sua obra (CARAVEO, 2019b, p. 43).

Considerações finais

A metodologia desenvolvida e utilizada para fins de análises musicais neste trabalho nos possibilitou maior amplitude na compreensão dos fenômenos que cercam o surgimento do gênero musical lambada. Entendemos que os processos de criação musical apresentam relação com o indústria fonográfica e mercado radiofônico. De acordo com as análises realizadas podemos verificar que o gênero lambada é assinalado majoritáriamente ao longo das 12 faixas do álbum, isto reafirma a consolidação do gênero musical, bem como a força da indústria fonográfica em torno dos processos criativos de Mestre Vieira. O bolero, a jovem guarda e o rock já dispontavam no mercado musical deste período.

É importante ressaltar que a especialidade musical de cada colaborador assume relevância sobre suas análises, porém, as particularidades de cada gênero musical assinalado também são importantes para fins de análises. Ressaltamos, também, que de acordo com as análises realizadas nos três primeiros albúns (1978, 1980, 1981) de Mestre Vieira, a lambada, assim como a conhecemos hoje, estava em processo de constituição por meio de misturas entre gêneros musicais como o merengue e o carimbó. Sendo assim, é possível encontrar análises que apontem o merengue e o carimbó como possíveis gêneros musicais determinantes para algumas composições presentes neste álbum. Estas reflexões foram expostas quando traçamos a linha do tempo de lançamento dos álbuns de Mestre Vieira e relacionamos com o mercado musical consumido no Brasil, em especial no estado do Pará.

Referências:

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA Sonia. História e memória: uma proposta de criação do Memorial Mestre Vieira. *Opus*, v. 25, n. 1, p. 40-55, jan./abr. 2019a. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2502>. Acesso em: 20.04.2022.

CARAVEO, Saulo Christ. A nascente de um rio e outros cursos – a guitarrada de Mestre Vieira. 135 f : il. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019b.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA Sonia. Anais VIII Jornada de Etnomusicologia [recurso eletrônico]. E, Anais do VI Colóquio Amazônico de Etnomusicologia: etnomusicologias locais: saberes e fazeres / organização dos anais: Sonia Maria Moraes Chada... [et al.]. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). – Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021a.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. Lambadas das Quebradas Vol. 1 – análises das primeiras obras de Mestre Vieira. Anais do XXXI Congresso Nacional da Anppom. V. 31, João pessoa, 2021b.

MENDÍVIL, Júlio. "Dos, tres, grabando": la tecnología del sonido y naturalización de los medios en el caso del huayno peruano. *Revista Argentina de Musicología* 12-13, p. 103-124, 2012.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. *A guitarra de Mestre Vieira:* a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará. Bahia, 2009. [205f]. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009.

Musicalização para crianças: Um relato de experiência de estágio no ensino de música em escola especializada e regular

Daniel Silva da Costa Junior
Universidade do Estado do Pará
juninho.souza88@gmail.com

Luis Carlos Santos da Costa
Universidade do Estado do Pará
luisjazzband1000@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como título "MUSICALIZAÇÃO PARA CRIANÇAS: Um relato de experiência de estágio no ensino de música em escola especializada e regular", onde tem como objetivos descrever as práticas docentes da musicalização para crianças e discutir suas possibilidades. Neste trabalho foram feitas as descrições das aulas de ambas instituições (regular e especializado) por meio de relatórios e fichas de frequência. Acreditamos que por meio deste trabalho podemos contribuir para a importância de experiência de estagio e para a educação musical. Por meio dessa observação descrita queremos trazer a importância do aprendizado musical através da vivência e da teoria, onde os alunos de música possam aprender os conteúdos musicais na prática através da vivência e na teoria compreendendo os conceitos sobre os conteúdos musicais.

Palavras-chave: Musicalização, Escola regular, Escola Especializada.

Title of the Paper in English: A report of an internship experience in music teaching in a specialized and regular school.

Abstract: This article is entitled "MUSICALIZATION FOR CHILDREN: An internship experience report in the teaching of music in a specialized and regular school", which aims to describe the teaching practices of musicalization for children and discuss the possibilities of musicalization for children. In this work, the descriptions of the classes of both institutions (regular and specialized) were made through reports, attendance sheets. We believe that through this work we can contribute to the importance of internship experience and to music education. Through this observation described we want to bring the importance of both musical learning through experience and theory, where music students can learn musical content in practice through experience and theory understanding the concepts about musical content.

Keywords: Musicalização, Escola regular, Escola Especializada.

1. Introdução

Este trabalho é fruto da experiência de estágio de dois alunos do curso de Licenciatura Plena em Música, que por meio de relatórios, diário de bordo, fichas de atividades, e participação de atividades em campo, descrevem como se dão as práticas de musicalização numa escola de educação básica e em uma escola de ensino especializado. Sendo que o desenvolvimento do mesmo se originou a partir da problemática de quais maneiras é possível ensinar música, e quais são as metodologias utilizadas pelos professores de música em cada um desses campos de estágio investigados pelos discentes.

Este trabalho tem como objetivo descrever as práticas docentes da musicalização para crianças e discutir as possibilidades da musicalização para crianças, descrevendo as aulas

observadas tanto da escola especializada quanto da escola regular para retratar a importância dos dois tipos de ensino em ambas as instituições.

A música para criança pode trazer vários benefícios, pode-se perceber que ela contribui em todo processo da infância. Silva (2013, p. 21) descreve que:

> A música também é benéfica para a criança quanto ao poder de concentração, além de melhorar sua capacidade de aprendizagem em matemática. Além disso, facilita a aprendizagem de outros idiomas, potenciando sua memória com a música. A expressão corporal da criança se vê mais estimulada. Utilizam novos recursos ao adaptar seu movimento corporal aos ritmos de diferentes músicas, contribuindo desta forma na potencialidade do controle rítmico de seu corpo. Através da música, a criança pode melhorar sua coordenação e combinar uma série de movimentos, porem a música contribui para o desenvolvimento da criança, sendo uma atividade estimulante, esta desperta na criança a criatividade e a sensibilidade.

Além dessas contribuições, a música para crianças também pode influenciar nos elementos cognitivos da mesma pois:

> A criança que vive em contato com a música aprende a conviver melhor com outras crianças, estabelecendo uma comunicação mais harmoniosa. Nesta idade a música encanta, dá segurança emocional, confiança, pois a criança se sente compreendida ao compartilhar canções, e inseridas num clima de ajuda, colaboração e respeito mútuo. (SILVA, 2013, p. 21)

Podemos perceber que a música para crianças está vinculada aos processos de suas habilidades, vemos que a música pode ajudar tanto auditivamente quanto psicologicamente para a criança.

As escolas de ensino regular que desenvolvem a musicalização para crianças têm um papel importante, segundo Bueno (2012, p.55):

> Pode-se incorporar a educação musical como parte integrante da formação do indivíduo desde a infância, atendendo a vários propósitos, como a formação de hábitos atitudes e comportamentos: ao lavar as mãos antes do lanche, ao agradecer a "papai do céu" por mais um dia de estudo, ao escovar os dentes, na memorização de conteúdos, de números, de letras e etc.

As escolas especializadas de ensino artístico, na área específica do ensino de música, não têm sido especialmente estudadas nem existem dados analíticos em número suficiente que permitam a extrapolação de resultados cientificamente credíveis e incontestáveis (VIEIRA, 2001).

O ensino conservatorial, de acordo com Vieira apud Fonterrada (2001, p. 22) "é o que se aproxima do modelo da educação tecnicista e tem por objetivo a formação de

instrumentistas, cantores, compositores ou/e regentes [...] A vivencia musical se dá através do contato com instrumentos musicais".

Com base nesses fatores, durante os relatos, tivemos como objetivo descrever as práticas docentes da musicalização para crianças, discutir as possibilidades e trazer as contribuições para a educação musical.

2. Descrição das aulas: escola do ensino regular

A escola de ensino regular selecionada tem o ensino baseado na metodologia Montessoriana acredita-se que a infância deve ser livre, lúdica e equilibrada, por isso oferece um espaço de ensino que desperta o interesse e ajuda a criança na aquisição da autoconfiança, condição ideal para lidar com o conhecimento que receberá ao longo da vida. Sua metodologia está baseada em Montessori, onde há a necessidade de oportunizar à criança um ambiente musical em que ela possa desenvolver um "sentido musical, uma inteligência musical" (MONTESSORI, 1965, p.270). Então dentro dos processos de aprendizagem da criança, a música é essencial para sua formação, pois serve como motivadora para a construção de um ser responsável e autônomo, conquistando a sua independência, com respeito e liberdade.

Na aula 01 a professora teve como objetivo ensinar os alunos os sons da escala diatônica de Dó, ela utilizou o xilofone como recurso. A aula foi iniciada com a música "Aula Musical", onde os alunos acompanhavam a professora com canto e palmas, posteriormente foi desenvolvida uma atividade de demonstração do instrumento xilofone aos alunos e execução da escala diatônica de Dó para todos ouvirem. Depois a professora proporcionou aos alunos o contato com o instrumento e consequentemente todos tiveram a oportunidade de tocar a escala de diatônica de Dó.

Na aula 02, a professora teve como objetivo ensinar as notas Sol, Lá, Si, Dó, Ré na flauta doce, está utilizada como recurso. Com a aula iniciada e com os alunos com suas flautas em mãos, a professora mostrou na flauta a posição das notas Sol, Lá, Si, Dó, Ré, e em seguida as executou para que todos ouvissem o som. Feito isso a professora pediu que todos os alunos executassem as notas ensinadas anteriormente em sequência Sol, Lá, Si, Dó, Ré, e depois Ré, Dó, Si, Lá, Sol, repetidamente para que todos memorizassem de forma mais eficaz.

Na aula 03 o objetivo da professora foi de ensinar a música Jingle Bells na flauta doce. A aula foi iniciada com um breve aquecimento onde a professora pediu que cada aluno pegasse a sua flauta doce e executasse as notas Sol, Lá, Si, Dó, Ré, até mesmo para relembrar o exercício da aula anterior. Em seguida a professora ensinou a primeira estrofe da música

Jingle Bells (Si, Si, Si – Si, Si, Si – Si, Ré, Sol, Lá, Si) e, logo após os alunos tentaram executar a estrofe ensinada anteriormente.

Na aula 04 a professora deu prosseguimento no ensino da música Jingle Bells na flauta doce, assim buscando cumprir o mesmo objetivo da aula anterior. Ela iniciou a aula com um breve aquecimento, onde cada aluno pegou a sua flauta doce e executou as notas Sol, Lá, Si, Dó, Ré. Em seguida a professora fez uma revisão da primeira estrofe da música Jingle Bells (Si, Si, Si – Si, Si, Si – Si, Ré, Sol, Lá, Si), e depois ensinou a segunda estrofe da música Jingle Bells (Dó, Dó, Dó – Si, Si, Si - Lá, Si, Lá, Si, Lá, Ré). Logo após os alunos executaram repetidamente para aperfeiçoarem as duas estrofes.

Na aula 05, o objetivo do professor (estagiário) foi de distribuir uma estrofe da música "Jingle Bells" para cada grupo, onde além da flauta doce, foi utilizado o violão também como recurso. Com a aula iniciada, o professor pediu que todos os alunos pegassem a sua flauta doce, em seguida ele revisou o conteúdo abordado na aula anterior. Após esse momento, dividiu a turma em dois grupos, cada um responsável por executar uma das duas estrofes da música "Jingle Bells". Finalizando o ensino em uma apresentação dos grupos e suas respectivas estrofes da música, com acompanhamento do violão pelo professor.

Na aula 06 a professora teve como objetivo aperfeiçoar a execução da música "Jingle Bells" na flauta doce. Tendo em vista isso, ela dividiu a turma de alunos entre meninos e meninas, onde o estagiário ficou responsável em ajudar os meninos a melhorarem a execução da música "Jingle Bells" e a professora ficou responsável por fazer o mesmo com as meninas, e por fim todos os alunos tocaram todas as quatro estrofes na flauta doce com a professora e com o acompanhamento do estagiário no violão.

Na aula 07 o professor (estagiário) teve como o objetivo proporcionar aos alunos vivência musical através dos instrumentos de cordas, conhecer os diferentes instrumentos de corda, suas características, distinções, e diferenciar os timbres dos respectivos instrumentos através da percepção musical. Os recursos utilizados foram a guitarra elétrica (com pedaleira e amplificador), banjo, ukulele, violão. A aula foi iniciada pelo professor mostrando os instrumentos de cordas (violão, ukulele, guitarra, banjo) para todos os alunos, e explanando sobre os tipos e nomes destes. Em seguida, houve uma demonstração por parte do professor tocando os instrumentos. No último momento da aula o professor proporcionou o contato dos alunos com os instrumentos de cordas, onde cada um escolhia o instrumento que quisesse para tocar.

3. Escola de Ensino Especializado

Na aula 1 o objetivo do professor foi que os alunos entendam as formulas de compasso na teoria e na prática. Para tanto, ele utilizou quadro branco, pincel preto e azul, celular e uma caixa de som. No início da aula, o professor escreveu no quadro os conceitos de compasso, compasso simples, compasso quaternário, ternário e binário, conceito de barra simples e barra dupla. O professor marcou o pulso no compasso quatro por quatro junto com os alunos batendo o pé forte no chão no primeiro tempo. Ele colocou uma música do Projota em quatro por quatro e mandou os alunos marcarem o tempo forte do compasso. O professor marcou o compasso ternário junto com os alunos marcando o tempo forte no chão, passou a música ”Terezinha de Jesus” e mandou os alunos marcarem o compasso destacando o primeiro tempo, o tempo forte da música.

Na aula 2 o objetivo do professor foi que os alunos compreendessem o ponto de aumento das figuras musicais na teoria e na prática. Ele usou um quadro branco, pincel preto e azul e um caderno com pentagrama. O professor iniciou a aula escrevendo no quadro o conceito de ponto de aumento, colocou exemplos no quadro de ponto de aumento e, escreveu oito compassos em 3/4 no quadro. O professor explicou o assunto no quadro com exemplos, usa figuras de semínima e pausa da semínima como exemplo. Ele passa um ditado rítmico em 3/4 com oito compassos. As figuras utilizadas foram mínima, semínima, colcheia junto o ponto de aumento entre as figuras, depois ele pediu para os alunos corrigirem no quadro o ditado.

Na aula 3, o objetivo do professor foi que os alunos compreendessem a leitura da partitura por meio do solfejo. O professor utilizou pincel preto, quadro branco e flauta doce. O professor iniciou a aula escrevendo no quadro os solfejos “eu já sei solfejar” e “Ovelha de Maria”. Ele escreveu no quadro as posições da flauta doce Sol, Lá, Si em semibreves, colocando a sílaba Du como articulação entre as notas. Ele faz um aquecimento vocal até o 5° grau usando HUM, AEIOU e TUBIDU, mandou os alunos baterem só o ritmo, depois o ritmo e os nomes das notas do solfejo, depois com a altura das notas e a regência. Ele faz a chamada e encerrou a aula.

Na aula 4, o objetivo do professor foi que os alunos compreendessem o conceito de dinâmica na teoria e na prática. Ele utilizou pincel preto e azul, quadro branco, piano, uma pulseira e flauta doce. O professor iniciou a aula escrevendo no quadro o conceito de dinâmica e suas nomenclaturas (pp, mf, f, p, fsz, mp...) e em seguida ele explicou o assunto. O professor faz uma brincadeira do quente ou frio, ele pegou a pulseira e deu para um aluno esconder

enquanto outro aluno ficava lá fora, o aluno entrava, enquanto mais perto o aluno chegava da pulseira, mais forte a turma cantava, enquanto mais longe mais fraco a turma cantava.

Na aula 5, o objetivo do professor foi que os alunos compreendessem a leitura da partitura na clave de Fá. Ele utilizou pincel preto, quadro branco e flauta doce. O professor iniciou a aula escrevendo o conceito de clave de Fá, onde ela é colocada e para que ela serve, ele exemplificou e explicou o nome das notas na clave de Fá. O professor passou uma atividade para os alunos colocarem o nome das notas na clave de Fá intercalando com a clave de sol.

Na aula 6, o objetivo do professo foi que os alunos entendessem a função do ritornelo na teoria e na prática. Ele utilizou quadro branco, pincel preto e flauta doce. O professor iniciou a aula escrevendo o assunto no quadro sobre o conceito de ritornelo, desenhando uma figura de ritornelo e, escrevendo exercícios para serem tocados na flauta com ritornelo. O professor escreveu um exercício para os alunos colocarem as notas na clave de fá como revisão da aula anterior.

4. Discussão e Considerações

Nos processos de descrição das aulas podemos observar que na instituição de ensino regular o aluno vivencia mais as práticas lúdicas, o professor utiliza muito canções juntamente com gestos, enquanto que o aluno do ensino especializado vivencia pouco o lúdico, dividindo o tempo das atividades com outros assuntos em sala.

Vemos também que há uma grande diferença no que diz respeito a materiais em educação musical, na escola regular o professor teve mais acesso e disponibilidade de materiais para as atividades em sala, na escola especializada vimos essa dificuldade, o professor utiliza mais o corpo como recurso didático.

Vemos ainda que no ensino regular os alunos não aprenderam nenhum conceito a respeito do que estavam aprendendo, o professor não utiliza o quadro da sala para escrever algo, no ensino especializado vemos o oposto, o professor começa as aulas escrevendo os conceitos e explicando eles em seguida, somente depois ele faz alguma atividade prática.

Podemos observar também que há algo em comum entre as duas práticas docentes, eles se utilizam da flauta doce para o ensino de musicalização, mas, de formas diferentes, o professor da escola especializada utiliza a flauta doce através da leitura da partitura enquanto o professor da escola regular não utiliza a partitura em nenhum momento.

Pode-se notar que há uma flexibilidade no ensino de música para crianças, podemos ensinar conteúdos musicais de várias maneiras com diferentes materiais. Pensando nisso, este

trabalho tem como objetivo descrever as práticas docentes da musicalização para crianças e discutir as possibilidades da musicalização para crianças.

Por meio dessa observação descrita podemos trazer a importância do ensino da música em ambas as instituições, tanto na escola regular quanto na escola especializada. Vemos que dentro da educação musical para crianças há várias maneiras de passar um conteúdo musical, na escola regular o aluno vivência a música mais com atividades práticas, na escola especializada ele aprende mais conceitos sobre música e também tem vivência musical, porém bem pouca.

Pensando nessas formas de ensino, queremos trazer a importância tanto do aprendizado musical através da vivência quanto da teoria, é importante que os alunos de música possam aprender os conteúdos musicais na prática através da vivência e na teoria compreendendo os conceitos sobre os conteúdos musicais. Prezamos por uma educação musical homogênea em termos teórico-práticos, precisamos buscar habilidades e técnicas para conduzir o ensino e aprendizado da música de forma que o maior beneficiado seja o aluno.

Referências:

BUENO, ROBERTO. *Pedagogia da Música*-Volume 1. Jundiaí, Keyboard, 2011

CORRÊA, Antenor Ferreira. *O sentido da análise musical*. Opus - Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), n. 12, 2006, p. 33-53.

MARTINS, L. M. (2016). *Psicologia histórico-cultural, pedagogia histórico-critíca e desenvolvimento humano*. In Martins, L. M., Abrantes, A. A., & Facci, M. G (Org.), Periodização histórico-cultural do desenvolvimento psíquico: do nascimento à velhice (pp.13-34). Campinas, SP: Autores Associados.

MONTESSORI, Maria. *Pedagogia científica*: a descoberta da nova criança – (tradução de Aury Azélio Brunetti). São Paulo: Flamboyant, 1965.

MONTESSORI, Maria. Pedagogia científica: a descoberta da nova criança – (tradução de Aury Azélio Brunetti). São Paulo: Flamboyant, 1965.

VIEIRA, Lia Braga. A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação do professor de música em Belém do Pará. Belém: Cejup, 2001.

VIEIRA, Lia Braga. A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação do professor de música em Belém do Pará. Belém: Cejup, 2001. In: FONTERRADA, Maria Trench de Oliveira. Educação musical, investigação em quatro movimentos: prelúdio, coral, fuga e final. São Paulo: Potifícia Universidade Católica de São Paulo, 1991.

Apontamentos sobre formação de profissionais em Etnomusicologia no Brasil

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Universidade do Estado do Pará
guerreirodoamaral@gmail.com

Resumo: Neste breve texto ensaístico busco discutir sobre a formação de profissionais da música, particularmente de etnomusicólogos e etnomusicólogas, levando em conta a relevância da Etnomusicologia para a compreensão da música não como produto acabado e partir de lógicas hegemônicas de criação-disseminação-consumo, mas como processo humano passível de mudanças e sujeito a dinâmicas socioculturais, neste caso em consonância com abordagens decoloniais que vêm caracterizando caminhos recentes desta área do saber no Brasil. Destaco questões tais como a gradativa legitimidade acadêmica de uma ciência musical "periférica", a inter-transdisciplinaridade na Etnomusicologia, a formação professoral amparada pela visão de mundo etnomusicológica, contextos de atuação profissional em Etnomusicologia e peculiaridades do trabalho etnomusicológico desenvolvido no Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM) – Universidade do Estado do Pará (UEPA). A primeira versão deste texto constituiu palestra que proferi na Mesa Redonda intitulada "Formação e atuação de etnomusicólogos/as no Brasil: desafios vividos e por vir", em 2021, durante o X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (X Enabet).

Palavras-chave: Etnomusicologia. Decolonialidade. Atuação profissional. Formação profissional.

Notes on the Education of Ethnomusicology Professionals in Brazil

Abstract: In this short essay I intend to discuss the education of music professionals, particularly ethnomusicologists. I take into account the relevance of Ethnomusicology for the understanding of music not as a finished product and from hegemonic logics of creation-dissemination-consumption, but as a human process that can be changed and liable to sociocultural dynamics – in line with decolonial approaches that have been characterizing recent paths of this area of knowledge in Brazil. I point out issues such as the gradual academic legitimacy of a "peripheral" musical science, the inter-transdisciplinarity in Ethnomusicology, the teacheral training based on the ethnomusicological worldview, contexts of professional acting in Ethnomusicology and peculiarities of ethnomusicological work developed in the Music Studies Group of the Amazon (GEMAM) – Pará State University (UEPA), Northern Brazil. The first version of this text was a lecture I gave at the Round Table entitled "Education and professional acting of ethnomusicologists in Brazil: challenges experienced and to come", in 2021, during the X National Meeting of the Brazilian Association of Ethnomusicology (X Enabet).

Keywords: Ethnomusicology. Decoloniality. Professional Acting. Professional Education.

1. Potência da Etnomusicologia na formação profissional

Acredito que, por três razões, discutir sobre a formação profissional em Etnomusicologia não se coloca como tarefa simples. Inicialmente porque, no Brasil, a Etnomusicologia nasceu apenas na pós-graduação. Dito de outra maneira, não se constituía, tradicionalmente, até bem pouco tempo, como campo de saber abrangido em graduações tais

como a Licenciatura Plena em Música, entre outras musicais. Ensinamentos etnomusicológicos não faziam parte, e ainda não fazem (a depender do caso), da primária formação profissional, que é a Universidade. Em pós-graduações musicais, particularmente de Etnomusicologia, a formação acadêmica vem habilitando profissionais futuros, dos quais grande parte jamais entrou em contato com esta ciência. Quando não da própria Música, mestrandos e doutorandos podem efluir de outras áreas de Humanas e das Artes, ainda que não sejam maioria. O contrário também deve acontecer, isto é, etnomusicólogas e etnomusicólogos com mestrado escolheriam doutorados em Antropologia, História e Educação, entre outros cujas respectivas áreas de conhecimento estabelecem interfaces com a Etnomusicologia. Aqui, meus comentários baseiam-se não em dados, mas em percepções pessoais.

Pesquisar sobre como, por que e para que a Etnomusicologia se concretizou como campo musical formativo, na pós-graduação, ao longo de três décadas[34], talvez nos ajude a compreender tanto os futuros perfis acadêmicos e profissionais de etnomusicólogas e etnomusicólogos quanto os impactos desses perfis em diferentes atividades, com destaque à professoral.

A segunda razão encerraria o caráter "periférico" da Etnomusicologia como, pioneiramente, campo de saber questionador de cânones musicais ocidentais e do enciclopedismo que capitaneiam a estruturação de cursos de Música (ver QUEIROZ, 2020) de diferentes naturezas, incluindo Licenciaturas Plenas e Bacharelados. Campo que vem contando, inclusive, com pesquisadoras e pesquisadores não brancos interessados em difundir conhecimento sobre expressões musicais de povos subalternizados tanto pela Academia quanto por elites socioculturais, como no caso de um recente dossiê temático organizado por Eurides Santos (GRAEFF & SANTOS, 2020) com artigos de diversos autores negros. Não vou citar as Licenciaturas com habilitação em instrumento por desconhecer essa tradição curricular recentemente implementada em algumas Instituições de Ensino Superior (IES) no Brasil, tampouco falarei do Bacharelado em Música Popular.

Tal caráter vem gerando aberturas e impasses em instâncias formativas da música ainda fortemente eurocentradas. No contexto universitário os exemplos são variados: cito a introdução (ou não) de componentes curriculares em cursos de graduação, no Brasil, que incluam a abordagem etnomusicológica e temas nacionais e regionais relacionados à música; ainda, o problema (não para todos) dos saberes musicais eurocêntricos predominantes (ou

[34] A partir da década de 1990 passou a funcionar, no país, o primeiro Programa de Pós-graduação em Música, que foi o da Universidade Federal da Bahia, com áreas de concentração em Etnomusicologia e outras ciências musicais.

exclusivos) em testes de habilidades musicais a que são submetidos candidatos e candidatas a vagas em graduações de Música – menciono a Licenciatura Plena em Música, que é a modalidade em que eu atuo; assim por diante.

Transformações substanciais nos *designs* de cursos de Música passariam não apenas pela reavaliação de conteúdos, mas também pela desconstrução do formato disciplinar colonial e hegemônico que não favorece comunicação e o diálogo amplo sobre a música e temas a ela relacionados, bem como entre a música e vários campos de conhecimento, neste último caso consubstanciando uma compreensão já pacificada em torno da vocação etnomusicológica inter e transdisciplinar. Deste modo adianto que, para além de um componente curricular, a Etnomusicologia poderia ser considerada uma postura diante da música. Retomarei esta questão adiante.

Passados mais de trinta anos do surgimento da Etnomusicologia em Programas de Pós-graduação em Música no país, esta ciência vem ganhando espaço em seu nível mais elementar, que é a graduação; elementar e, até quem sabe, o mais importante nível, inclusive porque, em grande medida, o início da atuação profissional em Música não "espera" o Mestrado e o Doutorado. Ao ser gradativamente legitimada nesse nível formativo, um caminho profícuo de produção de pesquisa e de ações/reflexões educativo-musicais vem sendo pavimentado sobre ricas bases construídas pela Etnomusicologia e pela Educação Musical, colaborativamente, em diversos contextos de produção, disseminação e recepção musicais. Não obstante os cânones do pensamento hegemônico que marcam a colonização cultural-musical do Brasil, é certo que a música acaba sempre nos relevando, conforme Lucas (1994/1995), novos nexos de criação, execução e escuta.

A terceira razão tem a ver, no caso da Licenciatura Plena em Música, mas não apenas nesta modalidade, com uma formação acadêmica que produza professoras e professores abertos a essas novas relações, por sua vez geradas dentro dos contextos de onde emergem saberes e fazeres musicais, e não a partir da música "culta" como possibilidade única de promover ensino-aprendizagem. Que elas e eles possam cumprir papel fundamental na educação por meio da música: o de mediar o conhecimento sem incutir, em seus alunos, preconceitos, intolerâncias, e, até mesmo, repulsa pelo que lhes é próprio musical e culturalmente.

2. Mais que a própria Etnomusicologia

Além de "periférica", a Etnomusicologia encontra-se enredada em várias contradições. Ainda que pretensamente superada, a mais elementar delas talvez seja de ordem etimológica e epistêmica (CHADA, 2011; NATTIEZ, 2020), levando-nos a imaginá-la como campo de conhecimento voltado apenas ao estudo de culturas musicais ditas "exóticas", "primitivas" e isoladas nos lugares mais recônditos do planeta. Ou ainda, a Etnomusicologia limitar-se-ia, equivocadamente, no caso brasileiro, a investigações sobre saberes e práticas musicais aborígines e negros, além daqueles considerados "tradicionais" geralmente vinculados à vida rural.

Acontece que a Etnomusicologia vai além dela mesma e é mais do que ela própria. Vai além dela mesma ao superar o seu imaginado vínculo com certos objetos de estudo, tornando-se, assim, olhar diferenciado sobre a música; sobre qualquer música; sobre qualquer contexto musical que se queira ou necessite investigar. Vai mais do que ela própria ao dialogar com diversas áreas do saber, "interdisciplinarizando-se", "transdisciplinarizando-se", reafirmando-se enquanto disciplina, mas também, por sua inter-transdisciplinaridade, questionando a sua própria disciplinaridade.

Há mais de uma década atuo como docente efetivo no curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Nos primeiros anos de magistério superior eu lecionei componentes curriculares mais voltados a uma tradição de conservatório tais como Percepção e Análise Musical, e Leitura e Escrita Musical. Paralelamente, fundei o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia, o GEMAM, e comecei a desenvolver projetos de Iniciação Científica centrados na Etnomusicologia. De 2012 a 2022 o Grupo hospedou oito projetos, todos contemplados com bolsas de estudos provenientes da própria Universidade ou de órgãos de fomento à pesquisa tais como a Fapespa[35] e o CNPq.[36]

Em 2017 essa mesma graduação musical implantou o seu atual Projeto Pedagógico, desta vez a partir de discussões mais aprofundadas (ainda insuficientes, todavia) sobre a necessidade de o curso formar professores capazes de mediar conhecimentos pautados pela diversidade musical e cultural característica do mundo e da vida na contemporaneidade. Embalada principalmente por essa necessidade foi que a Etnomusicologia se tornou componente obrigatório na Licenciatura Plena em Música da UEPA.

[35] Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas do Pará.
[36] Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Iniciativas outras na UEPA, tais como a recente criação do Núcleo de Pesquisa em Música Vicente Salles (NUPEM), em 2022, bem como, no mesmo ano, o início das atividades do curso de Especialização em Educação Musical Decolonial, atrelam-se à premissa de que a Licenciatura em Música não se destina a formar músicos *performers*, apesar da importância da prática para o ensino-aprendizagem da música. Contudo, do colonialismo às barreiras institucionais e endógenas do próprio curso (também de outros, país afora, certamente), o caminho a percorrer tem sido longo e desafiador.

Na Licenciatura Plena em Música da UEPA, a Etnomusicologia surgiu a partir da formação de alguns de seus professores: uma antropóloga, já aposentada, e dois etnomusicólogos ativos. Ações de pesquisa no âmbito do GEMAM, assim como produção bibliográfica e organização de eventos de abrangência nacional e até internacional (parte sendo desenvolvidas em parceria com o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará – LABETNO/UFPA), corroboram a abertura de espaços para a Etnomusicologia nesta Universidade, quer no ensino, inclusive na pós-graduação, quer na extensão, neste caso por meio de projetos tais como o "Encontro de Saberes" (também um projeto de ensino), replicado em muitas universidades brasileiras,[37] e o "Música & Diversidade", que é um programa de rádio produzido pelo Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LABETNO/UFRJ), do qual o GEMAM é colaborador e parceiro. Ademais, docentes da mesma Licenciatura encontramo-nos em processo de elaboração de uma APCN[38] que, se aprovada, será a primeira pós-graduação *stricto sensu* em Música (Mestrado Acadêmico) de toda Região Norte e com marcante presença da abordagem etnomusicológica. Nesta APCN as áreas de concentração não serão definidas de acordo com a divisão tradicional da música em subáreas, e sim por campos de interesse que podem congregar diferentes enfoques sobre a música.

3. Complexidade de contextos e aberturas de atuação profissional fora da Universidade

Parto da consideração de Lühning, Carvalho, Diniz e Lopes (2016, p. 62) sobre "o fosso existente entre os meios acadêmicos e práticas populares no Brasil". Tal afirmação poderia apontar certa tendência em não enxergar a Etnomusicologia em outros contextos que não o acadêmico. Assim sendo, e não obstante reconhecidos esforços de inúmeros pesquisadores, talvez ainda sirvamos mais à produção de conhecimento intramuros da

[37] No Pará o Encontro de Saberes foi hospedado na UFPA, tendo a UEPA como parceira.
[38] Apresentação de Proposta de Cursos Novos.

Universidade e bem menos a ações socioculturais, parceiras, colaborativas e engajadas politicamente, no âmbito das quais não apenas discutiríamos, mas discutiríamos, participativamente, sobre variados temas que vinculam a música às pessoas e às sociedades, a exemplos da violência, do gosto, da demarcação de terras indígenas, dos saberes e fazeres das chamadas "minorias", da cultura de massa, das relações de gênero, das religiões, das etnias, das políticas públicas, das identidades, da construção das nações, da indústria da fama, das mídias e tecnologias, das expressões à margem dos *mainstreams*, entre outros menos ou mais ligados à nossa diversidade e ao fato de sermos um país e um povo tão desiguais.

Para não ser muito repetitivo em relação ao que já foi dito por pesquisadores de grande prestígio, gostaria apenas de citar, novamente, os autores Angela Lühning e parceiros (ibid), sobre os caminhos profissionais da Etnomusicologia fora da Universidade. Consideram "novas formas de interdisciplinaridade, envolvendo, inclusive, pessoas que não possuem, num sentido estrito, formação específica em etnomusicologia" (p. 76). Em outro trecho os mesmos compreendem não ser possível "falar de etnomusicólogos atuando em contextos para além da academia sem citar (...) outros pesquisadores da diversidade 'musical' brasileira, (...) com outras formações, acadêmicas (ou não), que realizam pesquisas, interpretações em shows, gravações musicais ou documentários, e que sistematizam textos, livros, catálogos, acervos audiovisuais e de instrumentos musicais ou materiais didáticos" (p. 76).

Esses caminhos etnomusicológicos fora da Universidade podem refletir, por um lado, uma vocação extra-acadêmica que urge dos corações desapegados de amarras institucionais em um ambiente de reafirmação da Etnomusicologia como campo musical "periférico", conforme referi anteriormente, mas que é também central, necessário. Por outro lado, esses mesmos caminhos consistem em um primeiro estágio, até que surjam oportunidades de ingresso de etnomusicólogas e etnomusicólogos em diferentes mercados de atuação profissional. Oportunidades cada vez mais raras, não pela impopularidade ou prescindibilidade da Etnomusicologia, mas por conta do sucateamento e banalização da ciência, da cultura, da pesquisa e da Instituição universitária, bem como em virtude da ideologia colonialista hegemônica em diferentes esferas formativas e profissionais dentro das quais a música ainda é conceituada, praticada e compreendida de uma única maneira.

4. O fim da Etnomusicologia como área independente? Considerações finais

Encerrando, gostaria de fazer uma defesa da Etnomusicologia como abordagem

fundamental na formação de profissionais da música em geral. Abordagem que não se resume à teoria, método e história, mas que se amplia em uma visão de mundo abrangendo conceitos e comportamentos incorporados em processos criativos, no ensino-aprendizagem, na performance, nas escutas, nos registros e nas memórias preservadas. O texto ressalta o caráter decolonial de uma ciência musical "periférica" que vem ganhando espaços intra e extramuros da Academia.

Nesta perspectiva, inclusive em virtude da atuação pretensamente majoritária de etnomusicólogos em Instituições de Ensino, os limites entre formação profissional e acadêmica colocam-se como muito tênues. Confundem-se, até. Fato é que, no bojo de tantas efervescentes discussões envolvendo currículos, assim como objetivos e impactos da formação em música na sociedade, a Etnomusicologia parece atuar como um importante fio condutor – não necessariamente como disciplina ou componente fechado, mas como olhar diferenciado, já não tão diferenciado assim, sobre a música, qual seja, da maneira como se manifestar, em qualquer tempo-espaço, de quem quer que seja e para quem quiser dela se apropriar. Nem que, para isto, a Etnomusicologia se destitua de si mesma, de certo modo, na esteira do que considera Shelemay, citada por Nicholas Cook (2006)[39], sobre um "academicismo musical mais amplo", ao reconhecer que campos mais ou menos distintos podem fluir na música e gerar "troca de *insights* das diferentes perspectivas", agora nas palavras de Cook. Em "O estado da pesquisa em Etnomusicologia, e recentes avanços" (1975) [tradução minha do título], Bruno Nettl já dizia que a Etnomusicologia não é uma disciplina. Ou consiste mais em um método do que em uma área de conhecimento, de acordo com John Blacking (1987). Retomo a perspectiva sobre a Etnomusicologia como uma postura diante da música.

Referências:

BLACKING, John. *A Commonsense View of All Music: Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da Etnomusicologia. In: BARROS, Líliam & GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo (Orgs.). *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA*, v. 2, Belém: Paka-Tatu, Programa de Pós-graduação em Artes – PPGARTES, 2011, p. 9-22.

[39] Texto traduzido por Pablo Sotuyo Blanco.

COOK, Nicholas. Agora somos todos etnomusicólogos. *Ictus – Periódico do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA*, Salvador, v. 7, p. 7-32, 2006.

GRAEFF, Nina & SANTOS, Eurides (Org.). Dossiê Matrizes Africanos na Música Brasileira. *Revista Claves* v. 9, n. 14, 222p, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/issue/view/2606/514>. Acesso em: 04 ago 2022.

LUCAS, Maria Elizabeth. Etnomusicologia e globalização da cultura: notas para uma epistemologia da música no plural. *Em Pauta: Revista do curso de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, n. 9/10, p. 16-21, 1994/1995.

LÜHNING, Angela et al. Desafios da Etnomusicologia no Brasil. In: LÜHNING, Angela & TUGNY, Rosângela (Orgs.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador: Edufba, 2016, p. 47-92.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia. LACERDA, Marcos Branda. & COELHO, Lucas de Lima. (Trad.). *Revista Música/Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 417-434, 2020.

NETTL, Bruno. The State of Research in Ethnomusicology, and Recent Developments. *Current Musicology*, n. 20, p. 67-78, 1975.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re) pensar o Ensino Superior em Música. *PROA: Revista de Antropologia e Arte, Unicamp*, 10 (1), p. 153-199, 2020.

Trânsitos digitais na pós-modernidade: sociabilidade e tecnologia em tempos de pandemia

Frank Sagica
UFPA
franksagica@hotmail.com
Sonia Chada
UFPA
sonchada@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe abordar - dada a insurgência pandêmica do vírus Covid-19 que abalou o mundo entre os anos de 2020/2021 - a utilização dos meios tecnológicos para consumo de conteúdos simbólicos e como se dão os processos de emissão e recepção destes conteúdos, perspectivado pela noção de sociabilidade na pós-modernidade e tribalismo contemporâneo, defendido pelo autor Michel Maffesoli (1998). As reflexões que contemplam este trabalho perpassam sobre o uso de mídias e tecnologias - transmissão e decodificação de conteúdos, orientados pelo autor John B. Thompson ao longo das últimas décadas e sua evolução nos tempos atuais.

Palavras-chave: Tribalismo. Mídias e tecnologia. Pós-modernidade.

Digital transits in postmodernity: sociability and technology in times of pandemic

Abstract: This article proposes to address - given the pandemic insurgency of the Covid-19 virus that shook the world between the years 2020/2021 - the use of technological means for the consumption of symbolic content and how the processes of emission and reception of these contents take place. By the notion of sociability in postmodernity and contemporary tribalism, defended by author Michel Maffesoli (1998). The reflections that contemplate this work pervade the use of media and technologies - transmission and decoding of contents, guided by the author John B. Thompson over the last decades and its evolution in the current times.

Keywords: Tribalism. Media and technology. Postmodernity.

1. Tribalidade virtual

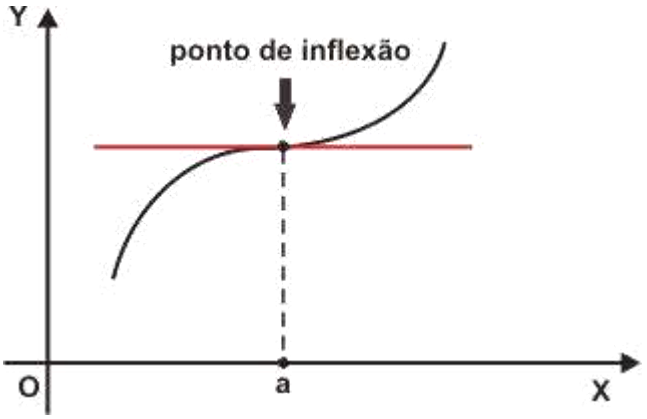
As progressivas transformações na cotidianidade dos agrupamentos sociais são, sobretudo, marcados pela acentuação da globalização nos meios de informação de massa advindos da expressiva produção industrial e do avanço tecnológico demarcado por fluxos constantes de interação local com o global. Presenciamos na contemporaneidade novas formas de sociabilidade, frutos da difusão e intensificação de transmissão e recepção de bens simbólicos, graças à simultaneidade de conteúdos possibilitada pela capacidade tecnológica de gerar confluência entre diferentes níveis culturais em tempo real.

O impacto causado pelas massivas e constantes revoluções cibernética/tecnológica, sobretudo nos canais de comunicação, afetou drasticamente os modos de se operar os conteúdos, seja de qualquer espécie, lugar e formato. Esta transição que até pouco tempo parecia avançar de maneira regular, tomou grandes proporções em pouco tempo, acelerado pelas medidas de isolamento social decorrente do alastramento da Covid-19. A frenesi causada pelo

controle da disseminação do vírus (isolamento, quarentena) marcou um ponto de inflexão para a consolidação e aperfeiçoamento de plataformas digitais, que reconfiguram espaços, modos de interação, apreciação, entre outros.

É importante mencionar a ideia por trás do conceito matemático do ponto de inflexão e como ele dialoga não apenas com este estudo, como, também, com o atual momento que a humanidade vive, de suas adequações em áreas importantes da vida cotidiana:

Figura 1: Gráfico do ponto de inflexão de uma curva



Fonte: Livro Cálculo 1 (THOMAS, 2009, p. 293)

O gráfico acima é uma representação do que seria um ponto de inflexão, que de acordo com Georger B. Thomas (2009, p. 293), é "um ponto onde o gráfico de uma função possui uma reta tangente e onde há mudança de concavidade". Eximindo os cálculos matemáticos e se atendo somente à ideia, podemos considerar que toda mudança drástica no curso de um segmento é delimitado por um ponto, uma quebra, um momento de transformação, e com ela, se engendra uma série de implicações. Com base na evolução do uso do computador e da internet, como principal veículo propagador de conteúdo, este alcançou aperfeiçoamentos em vários segmentos, como as plataformas de ensino à distância, que de acordo com o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - INEP[40], entre os anos 2009 e 2019, o ensino à distância teve um aumento exponencial de 378,9%, representando no ano de 2019 um total de 43,8% de estudantes que inicia a educação superior. Já em 2021, o INEP realizou um levantamento entre fevereiro e maio por meio de questionário suplementar aplicado a 97,2% (134.606) e 83,2% (34.133) das redes pública e privada, respectivamente, durante a segunda etapa de Censo Escolar 2020, e constatou que 90,1% das escolas brasileiras não

[40] Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/censo-da-educacao-superior/ensino-a-distancia-se-confirma-como-tendencia>. Acesso em: 20.12.2021.

retornaram às atividades presenciais no ano letivo de 2020. Diante desta conjuntura, mais de 98% das escolas do País adotaram estratégias não presenciais de ensino[41].

Na área da saúde, setor de extrema importância no atual cenário mundial, a telessaúde atuou como suporte à assistência em vários estados do Brasil, recurso utilizado com o intuito de diminuir a circulação de pessoas em ambientes hospitalares, que vão desde consultas virtuais (TIC), triagens, aconselhamento e terapia. O uso da telemedicina passou a ter efetiva validade desde o Projeto de Lei no 696/2020[42], que autorizou a utilização da telemedicina em quaisquer atividades da área de saúde no país, abrangendo a teleconsulta, enquanto perdurar a calamidade da Covid-19.

A humanidade não apenas está submersa na tecnologia, mas se integra cada vez mais dentro dos mecanismos cibernéticos. Essa integração que passa pela educação, saúde, transações financeira, entre outros, atinge com força o principal elemento humanizador de uma sociedade: a música. No contexto de esvaziamento de bares, casas noturnas e outros locais físicos por onde gravitavam a música, diversas formas de lugares começaram a abrigar tais apresentações: sacadas de casas, janelas de prédios, garagens abertas, entre outros; bem como não-lugares que não necessariamente existiam no plano real, os chamados ciberespaços, mas foram utilizados, inicialmente, como forma de externalizar toda ansiedade, medo que assolava a humanidade. Youtube, Instagram, Facebook, Tik Tok são bons exemplos das plataformas que protagonizaram este novo conceito de difusão cibernética da música. Estas plataformas ou ciberespaços não somente funcionam como locais de difusão de informação, mas, também, de trocas simbólicas de signos identitários, interação, ideologia, gostos e outras formas de organização social, gerando novas combinações e pluralidades.

Nestes tempo de privação das dinâmicas de interações coletivas na cotidianidade, por consequência do distanciamento social ordenado pelo governo como medida sanitária ao longo da pandemia, surgiram então novas experiências sonoras oriundas do crescimento expressivo de mídias digitais, experiências estas funcionando como alternativas para o exercício de consubstancialização sociocultural entre indivíduos.

A internet, que, enquanto veículo propagador de conteúdo, comunicação, informação, entre outros, conecta indivíduos mediados pela máquina, contexto este que por si, elenca uma série de possibilidades. A apropriação de ferramentas tecnológicas que tem sido a

[41] Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/censo-escolar/divulgados-dados-sobre-impacto-da-pandemia-na-educacao>. Acesso em: 20.12.2021.

[42] Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/141263>. Acesso em: 20.12.2021.

tônica do mundo globalizado, transpõe todo e qualquer tipo de diferença de classe, de raça, de credo, ou quaisquer barreira que tenha sido relevante em tempos precedentes.

Segundo Michel Maffesoli, o surgimento de novos constructos sociais regurgita o surgimento de um novo mundo, o da pós-modernidade e, com ele, traz a cultura do sensível, do instante presente emocionalizado, centrado nos valores de partilhamento e coletividade:

> Face à anemia existencial suscitada por um social demasiado racionalizado, as tribos urbanas acentuam a urgência de uma socialidade empática: partilha das emoções, partilha dos afetos. Quero lembrar que a "relação comercial", fundamento de todo o construto social, não é, simplesmente, troca de bens; é também "comércio de ideias" e "comércio amoroso". (...) É a passagem que descreve o que chamei de "tempo das tribos", marcando a saturação da lógica da identidade. (MAFFESOLI, 2007, p. 100).

Deste modo, as alteridades mútuas de trocas simbólicas propiciou convergências e tensões particulares em diferentes plataformas digitais, trazendo reflexões sobre o modo como a música e os meios onde ela se materializa intensificam estas dinâmicas de povoamento e pertencimento de espaço. Estas considerações agora são plurais, pois o terreno sobre o qual se gera estas imbricações, agora, não possui delimitações físicas. Com a perda do referencial das relações proximais, a teia social gangrena seu principal licor: o *estar junto*, elemento fundante de socialização desde o surgimento da existência humana. Em sinergia com este vai-e-vem de troca de informações das mais diversas cores e formas nas redes digitais, Maffesoli (2004), em sua análise sobre as relações do homem pós-moderno em sociedade, ressalta como esta "sinergia de fenômenos arcaicos com o desenvolvimento tecnológico" (p. 21), há tempos, já apresentava indícios de fragmentação institucional:

> De fato, as diversas instituições sociais, havendo tornado cada vez mais abstratas e desencarnadas, já não parecem estar em contato com a exigência reafirmada de proximidade. Daí a emergência de um neotribalismo pós-moderno que se assenta na necessidade – sempre e mais uma vez – de solidariedade e proteção que caracteriza todos os grupos sociais. (MAFFESOLI, 2004, p. 23).

Naturalmente, todas as particularidades que circunscrevem esses territórios virtuais em torno das práticas musicais são elementos fundantes das novas estruturas de agenciamentos sociais e interações e trocas simbólicas que se originam a partir da diversidade dos conteúdos que são experienciados em um mesmo âmbito.

2. Uso das mídias: processos de emissão e recepção

Antes do surgimento dos meios técnicos midiáticos, para a extensão da disponibilidade das formas simbólicas no espaço, era necessário o deslocamento físico das formas simbólicas de um lugar para outro. A partir do desenvolvimento das novas formas de tecnologia da comunicação, isso mudou:

> O advento da telecomunicação trouxe uma disjunção entre o espaço e o tempo, no sentido de que o distanciamento espacial não mais implicava o distanciamento temporal. Informação e conteúdo simbólico podiam ser transmitidos para distâncias cada vez maiores num tempo cada vez menor (...) O distanciamento espacial foi aumentando, enquanto a demora temporal foi sendo virtualmente eliminada. (THOMPSOM, 1998, p. 36).

Para todo e qualquer processo de recepção, é necessário habilidades e competências diferentes a partir de diferentes meios técnicos utilizados. Estas habilidades e competências correspondem a atributos adquiridos em processos de aprendizagem por relações sociais em níveis diferenciados de cultura, classe ou período histórico, podendo ser particular a vivência singular de cada pessoa ou de caráter social e histórico mais amplo oriundo de grupos com características e trajetórias sociais similares, sendo diversamente acessíveis a indivíduos das mais variadas formações. Em alguns casos, essas habilidades e competências poderão ou não coincidir dependendo do meio técnico em questão, do indivíduo e da ocasião que este conteúdo está sendo transmitido (um bom exemplo é o ato de escutar uma música, que implica num certo grau de atenção e interpretação, onde temos o ouvinte que escuta e tem conhecimento e habilidades necessárias para reproduzir aquele conteúdo e o outro ouvinte que apenas escuta, não tendo domínio de nenhuma característica técnica do indivíduo anterior). Para que haja esta recepção através de um meio técnico, pressupõe-se que este indivíduo também tenha um conhecimento básico sobre o uso de um conjunto de regras e conhecimentos de codificação e decodificação do conteúdo transmitido. Não necessariamente o receptor deverá formular estas regras e procedimentos de modo literal, mas utilizá-las todas às vezes quando um meio técnico for empregado.

Geralmente, para a codificação e decodificação da informação ou do conteúdo simbólico, existe uma ação mútua de compreensão entre a mensagem e o intérprete, sendo que este traz uma bagagem de conhecimento e pressuposições provenientes dos recursos culturais que fazem parte de sua vida cotidiana e integram o processo interpretativo, dando forma ao

conteúdo recebido de maneira como eles a entendem. Esta estrutura pessoal que cada um traz consigo para servir de apoio neste processo, gera inúmeras maneiras de compreensão de uma mesma mensagem.

A interpretação do mesmo conteúdo em diversos contextos sofre divergências na forma de como recebem o produto da mídia, como os processam e que sentido lhe dão de acordo com a formação e a condição social deste indivíduo. Thompson reforça esta ideia, com base de que a recepção é uma atividade *situada*, logo, estes indivíduos que recebem estes conteúdos, estão situados em contextos históricos específicos, permitindo que eles tenham um distanciamento espaço-temporal, no qual ele é afastado do seu contexto e reimplantado em outros lugares e tempos diferentes:

> E mais, a recepção não é somente uma atividade situada, mas ela é também uma atividade que permite aos indivíduos se distanciarem dos contextos práticos de suas vidas cotidianas. Ao receber matérias que envolvem um substancial grau de distanciamento espacial (e talvez temporal), os indivíduos podem elevar-se acima de seus contextos de vida e, por um momento, perde-se em outro mundo. (THOMPSON, 1998, p. 42).

Toda esta proliferação midiática a partir de diferentes meios resultou em diversidade, segmentação e hibridação de mensagens. Esta mistura entre linguagens e meios favoreceu a multiplicidade individualizada de interpretação de receptor para receptor, o que pode facilmente confirmar a afirmativa acerca do caso apresentado no final do parágrafo anterior:

> Em resumo, a nova mídia determina uma audiência segmentada, diferenciada, que, embora maciça em termos de números, já não é uma audiência de massa em termos de simultaneidade e uniformidade da mensagem recebida. A nova mídia não é mais mídia de massas no sentido tradicional do envio de um número limitado de mensagens a uma audiência homogênea de massa. Devido à multiplicação de mensagens e fontes, a própria audiência torna-se mais seletiva. A audiência visada tende a escolher suas mensagens, assim aprofundando sua segmentação, intensificando o relacionamento individual entre o emissor e o receptor. (CASTELLS apud SANTAELLA, 2003, p. 27).

3. Considerações finais

O desenvolvimento da tecnologia não só propiciou o avanço na relação entre espaço e tempo da vida social, mas, também, alterou as formas de interação e entretenimento entre indivíduos em vários segmentos característicos do contato real.

Podem-se experimentar eventos simultâneos, em vários lugares, em momentos completamente distintos. Atualmente, esta simultaneidade tornou-se global, graças à

velocidade com que as informações chegam de um ponto do mundo ao outro. A capacidade tecnológica em processar, receber e enviar informações em tempo real, onde a distância de quilômetros até milhões de milhas que separam pessoas tornou-se insignificante, mas, ironicamente, esta mesma tecnologia informacional que aproxima ao mesmo tempo pode separar pessoas, haja visto a dificuldade com que encarávamos o inócuo "novo mundo pós pandemia Covid-19" que se instaurava com a proposta de extinguir ou ao menos limitar o contato proximal das relações sociais, que é a base estruturante de toda as civilizações desde o seu surgimento.

Também percebe-se que experiência musical vivenciada pelo homem através da escuta proporciona significados a partir da percepção de cada um e funciona como agente estimulador de significações para o indivíduo na qual ela pode produzir inúmeras sensações, sentimentos e diferentes estados emocionais.

Podemos inferir que expressões emocionais por meio da música configuram um meio eficaz de exteriorizar sentimentos, que na maioria das vezes refletem e são associadas a eventos de suas vidas. Às vezes estes são associados com elementos metafóricos para hiperbolizar o poder estimulante que uma música pode ter. Logo, como pensar em um novo mundo experimentado de maneira orgânica para um indivíduo mais jovem se a sua base vivencial for pavimentada somente nos meios digitais? Qual a possibilidade de se exprimir a beleza da vida sem o contato físico onde se atrela todas as memórias afetivas?

Por conseguinte, este artigo se propôs a introduzir reflexões sobre o uso das mídias e todas as formas de emissão e recepção de conteúdos simbólicos.

Referências:

MAFFESOLI, Michel. Perspectivas tribais ou a mudança de paradigma social. *Revista Famecos*: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, n. 23, p. 23-29, abr. 2004.

MAFFESOLI, Michel. Tribalismo pós-moderno: da identidade às identificações. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 43, n. 1, p. 97-102, jan./abr. 2007.

SANTAELLA, Lúcia. *Revista Famecos*: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, n. 22, dez. 2003.

THOMAS, George B. *Cálculo 1*. 11. ed. São Paulo: Pearson Addison Wesley, 2009.

THOMPSON, John B. A Transformação da Visibilidade. In: *A mídia e a modernidade*: uma teoria social da mídia. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

Caxias/MA 1900-1925: proveniência documental nos cadernos de música de *Neném Rêgo*

Guilherme Augusto de Ávila
Universidade Federal do Maranhão
guilherme.avila@ufma.br

Resumo: o presente trabalho tem como objetivo o estudo da proveniência documental dos cadernos de música Nº3 e Nº5 do Acervo João Mohana. São discutidos os aspectos da produção dos mesmos e as suas possíveis custódias, além de um estudo biográfico preliminar de Neném Rêgo, bem como um estudo da história arquivística dos cadernos. Utilizei, como marco teórico, o estudo da proveniência de Agnes Millar, com o recurso da diplomática musical. Este trabalho me permitiu fixar a proveniência e a ordem da produção dos dois cadernos na Caxias (MA), onde Neném Rêgo os teria produzido entre 1900 e 1925. Também foi possível perceber traços do desenvolvimento musical da mesma, assim como compreender outros aspectos como o aproveitamento de papel; escolha e circulação do repertório e o tratamento dado aos cadernos na sua catalogação junto ao Acervo João Mohana. Outra constatação do trabalho foi a urgência de uma nova organização arquivística do Acervo João Mohana, visando a construção de um novo inventário que beneficie a percepção de proveniência e da tipologia de seus documentos.

Palavras-chave: Acervo João Mohana. Proveniência. Arquivologia musical

Title: Caxias/MA 1900-1925: documentary provenance in Neném Rêgo's music notebooks

Abstract: The present work aims to study the documentary provenance of music notebooks Nº3 and Nº5 of the Acervo João Mohana. Aspects of their production and their possible custody are discussed, in addition to a preliminary biographical study of Neném Rêgo, as well as a study of the archival history of the notebooks. I used, as a theoretical framework, the study of Agnes Millar's provenance, using musical diplomacy. This work allowed me to establish the origin and order of production of the two notebooks in Caxias (MA), where Neném Rêgo would have produced them between 1900 and 1925. It was also possible to perceive traces of its musical development, as well as to understand other aspects such as the use of paper; choice and circulation of the repertoire and the treatment given to the notebooks in their cataloging with the Acervo João Mohana. Another finding of the work was the urgency of a new archival organization of the Acervo João Mohana, aiming at the construction of a new inventory that benefits the perception of provenance and typology of its documents.

Keywords: Acervo João Mohana. Provenance. Musical Archivology.

1. Introdução

O presente trabalho objetiva o aprofundamento das questões de proveniência documental dos cadernos Nº 3 e Nº 5[43] localizados no Acervo João Mohana da seção de coleções particulares do *Arquivo Público do Estado do Maranhão*. Assim como a maioria dos acervos musicais brasileiros, esses dois cadernos de música carecem de um registro adequado

[43] Acessíveis pelos links: http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/1246 e http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/1244.

de proveniência, o que resulta num apagamento da memória cultural musical de seus proprietários/produtores e dos seus contextos de produção. Este aprofundamento se faz necessário na medida em que questões a respeito das três dimensões históricas dos dois cadernos permanecem sem respostas: os cadernos teriam variado de custódia, ao longo do tempo? A disposição das peças musicais espelha algum aspecto da vida de Neném Rêgo? Quem foi Neném Rêgo? O que a história arquivística dos dois cadernos nos esclarece?

Esta pesquisa possui, preponderantemente, referenciais das áreas da Musicologia Histórica e da Arquivologia Musical com uma fundamentação teórica e prática recentemente abordada (ÁVILA, 2021) em função do estudo de conjuntos de documentos musicais que, até então, também tinham seus laços de proveniência oclusos. O estudo das três dimensões históricas (MILLAR, 2015), contribui no estabelecimento da proveniência, abordando: 1) a história da produção do documento; 2) a história do(s) produtor(es) do documento/arquivo e a 3) história arquivística do documento.

Inicialmente, foram recolhidas as declarações de atribuição de cópia, data e local e os títulos das músicas para uma busca por informações (pesquisa hemeroteca) de autoria, data e local de composição. Os dados forneceram uma noção mais exata da disseminação desse repertório, na Caxias das primeiras décadas do século XX. Como última e não menos importante estratégia metodológica, foi a consulta a sites que tratam da história de Caxias (MA), como o eziquio.wordpress.com e o arquivocaxias.com, que revelaram fatos históricos a respeito da cidade e até mesmo da figura de Neném Rêgo.

Para a apresentação deste trabalho, procedemos a revisão dos textos que abordaram estudo dos dois cadernos; o estudo histórico da cidade de Caxias no período de Neném Rêgo, e seu estudo biográfico; o estudo das caligrafias e instrumentação; a linha do tempo e seu repertório, na relação com a proprietária e os aspectos da sua circulação. Para finalizar, será apresentado um estudo da história arquivística dos mesmos.

2. Pesquisas anteriores dos cadernos Nº3 e Nº5

Ao participar do projeto em que fui coordenador (ÁVILA, 2017), durante a fase de organização do Acervo João Mohana, o então bolsista Tiago Fernandes Bastos Santos (2019) percebeu uma relação entre os cadernos Nº3 e Nº5, no entanto não esclareceu o contexto da sua compreensão:

> No período em que foi feita a presente pesquisa in loco no APEM (Acervo

> Público do Estado do Maranhão) foi encontrada uma página relacionada ao caderno [Nº5] em outro envelope de autor distinto; a saber, uma versão para violino da música "Amor e mêdo'' de autoria de Bernardo Gomes, originalmente para violão. As razões para que fosse alocada a partitura ao novo lugar foram: a caligrafia, o repertório, a ordem descrita nas páginas e o tipo de papel. O mesmo se encontra atualmente no Caderno 3 do APEM e aparentemente era usado pela mesma aluna/autora (SANTOS, 2019, p. 11).

A afirmação de que a música Amor e Mêdo, de Bernardo Gomes, fosse original para violão só encontra respaldo na comparação de datas entre a versão para violão do Caderno Nº5 (de 1906) e da data estimada da cópia para violino do Caderno Nº3 (de 1925). Porém, não há outros motivos para afirmar que a peça teria sido original para violão. Já a informação de que os cadernos Nº3 e Nº5 aparentemente foram usados pela mesma pessoa encontra confirmação, mas existe uma série de indícios para essa alegação, como mostrarei mais adiante. Outro equívoco, posteriormente tratado, é de que a folha encontrada foi inserida no Caderno Nº 5 e não no Caderno Nº 3, conforme afirma o autor. Outra discordância com SANTOS (2019, p. 12) é de que o texto intitulado Chiquinha que está acima da música Vem cá Mulata (Caderno Nº5, p. 29) é, na verdade, uma mescla com o poema Celeste de Adelino Fontoura (1859-1884)[44] e não a transcrição do próprio texto, como pode ser observado no quadro comparativo abaixo:

Figura 1 – Quadro comparativo da letra de *Chiquinha* com *Celeste*

Texto na fonte:	"Celeste" - Adelino Fontoura
Tem a Chiquinha a ingenua formosura E a luminosa aureola sacrosanta D'uma visão do céu, candida e pura Inundada de mystica douçura E quando os olhos para o céu levanta Nem parece mulher, parece santa!!	Tem a celeste e ingênua formosura E a luminosa auréola sacrossanta De uma visão do céu, cândida e pura E quando os olhos para o céu levanta Inundados de mística doçura Nem parece mulher – parece santa.

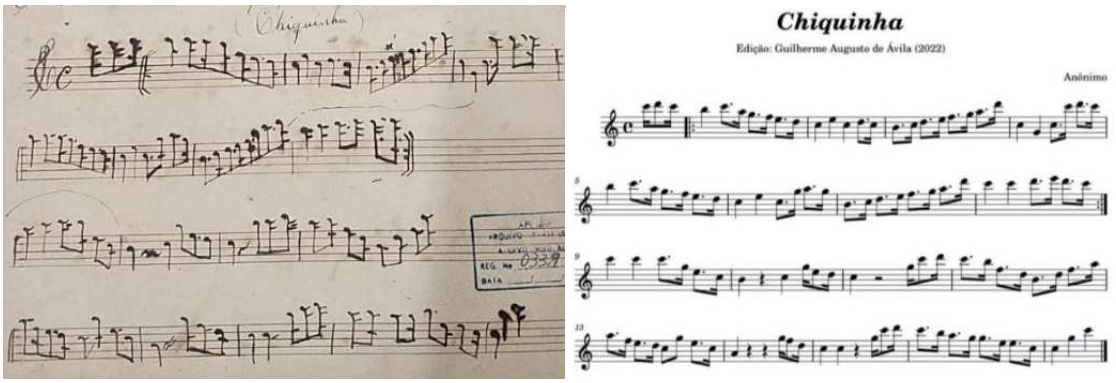
Fonte: do autor, 2022

Abaixo deste poema (Caderno Nº5, p. 29) está indicada a relação do poema com a

[44] É tão divina a angélica aparência /e a graça que ilumina o rosto dela,/que eu concebera o tipo de inocência/nessa criança imaculada e bela./ Peregrina do céu, pálida estrela,/ exilada na etérea transparência,/ sua origem não pode ser aquela/ da nossa triste e mísera existência./ Tem a celeste e ingênua formosura/ e a luminosa auréola sacrossanta / de uma visão do céu, cândida e pura./ E quando os olhos para o céu levanta,/ inundados de mística doçura,/ nem parece mulher – parece santa.

música da página 32: “a muzica da pagina nº 32 desse - em 16/04/915”. Ou seja, é mais um caso de reaproveitamento do espaço no caderno, deixado por uma cópia anterior. A música foi editada, de forma a tornar mais fácil a sua leitura, conforme imagens abaixo:

Figura 2 - imagem da fonte de Chiquinha (p. 32, Caderno Nº5) e a edição da mesma.



Fonte: (E) página 32 do Caderno Nº5 e (D) edição do autor, 2022

Em trabalho acerca de aspectos arquivístico musicais do Acervo João Mohana, o musicólogo Daniel Lemos Cerqueira afirmou que:

> Identificamos, ainda, cadernos que foram escritos por [...] Bembém Marques (1901-1976), esposa do pianista e compositor Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936), sobrinho do já mencionado Cezar Augusto Marques (caderno n.º 5) (CERQUEIRA, 2018, p. 221).

Nesse caso, claramente se trata de uma confusão com nomes, pois o Caderno Nº5 traz tanto assinaturas de atribuição de cópia (Neném Rêgo) quanto quatro inserções de um carimbo com a inscrição “Benedicta de Moraes Rego”. Ambas atribuições de propriedade podem pertencer a mesma pessoa, ou o carimbo ter sido um registro de uma nova custódia, décadas depois de ter pertencido a Neném Rêgo. Por acaso, Benedicta de Moraes Rego foi também o nome de solteira da tal Bembém Marques, citado por Cerqueira (2018).

3. Embasamento Histórico

Caxias é marcada por curtos ciclos de desenvolvimento seguidos por retrocessos econômicos. O último grande ciclo, antes do momento histórico representado nos dois cadernos em estudo, foi a implantação de um parque industrial, a partir da década de 1880, seguido de nova onda de falências nas primeiras décadas do século XX.

> Decorrente desta nova mentalidade, o fim de século [XIX] em Caxias foi circundado de inúmeras iniciativas empreendedoras. Foram criadas mais três fábricas de tecidos, uma Companhia Industrial Agrícola e uma de bondes, uma Companhia para Navegação do Alto Itapecuru, a Usina Agrícola Caxiense, companhia para exploração de linha telegráfica e de telefone, e uma Companhia das Águas (PESSOA, 2007, p. 50).

Mesmo com essa alternância de ciclos, a cidade produziu safras de compositores e músicos de relevo tendo, inclusive, recebido a construção de um teatro com a finalidade de dar vazão a todo esse movimento, como revela Cerqueira:

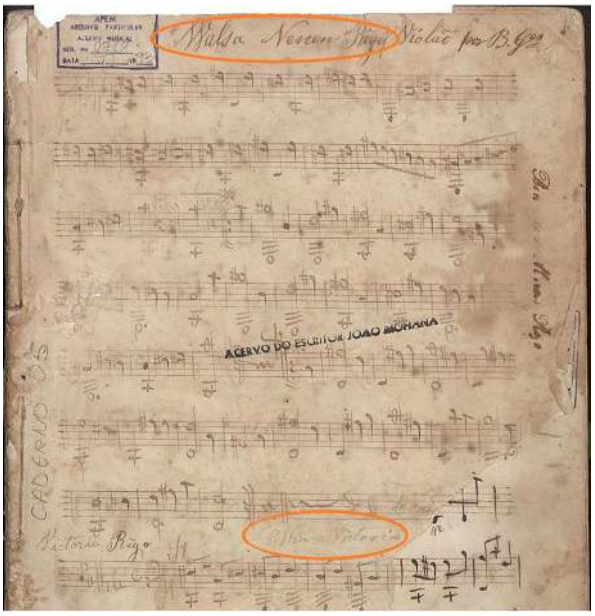
> [...] no período da industrialização têxtil de Caxias, a necessidade de contemplar este tipo de prática artístico-cultural levou à criação da Sociedade Fenix Dramática, na década de 1880. A mesma se incumbiu de construir um novo teatro, inaugurado no dia 29 de setembro de 1882 próximo à atual rua Aarão Reis n.º 937, cuja orquestra ficou a cargo dos maestros Antonio Cariman Junior e Antonio Coutinho. Com essa infraestrutura, Caxias entrou no trajeto das companhias líricas e dramáticas que circulavam no Norte e Nordeste do Brasil, passando a receber eventos teatrais e musicais esporadicamente (CERQUEIRA, 2020, p. 128-130).

Os registros até aqui analisados nos permitem afirmar que Neném Rêgo viveu na cidade maranhense de Caxias pelo menos entre 1890 a 1925. Esse local e datas são sugeridos pelos dados inseridos nos cadernos, que se iniciam em torno de 1900. Na altura da décima folha (p. 20), há a inserção da data de 1906 a partir da qual se supõe que Neném Rêgo teria entre 10 e 15 anos de idade quando iniciou o Caderno Nº5.

Outra informação retirada do caderno Nº 5 é que possivelmente ela teve uma irmã ou prima - Victoria Rêgo -, que, possivelmente, teria começado a estudar violão no mesmo ano, utilizando o mesmo caderno. A suposição se baseia no fato de que na primeira folha do caderno há duas pequenas músicas intituladas *Valsa Neném Rêgo* e *Polka Victoria Rêgo*, ambas compostas pelo professor de música, Bernardo Gomes.

Esta análise também apresenta a possibilidade de determinar que o carimbo de "Benedicta de Moraes Rego" foi inserido décadas mais tarde, dado o elevado desgaste que o papel da página 1 sofreu antes de receber tal carimbo, como pode ser visto na imagem abaixo:

Figura 4 - primeira página do Caderno Nº5



Fonte: APEM, 2019

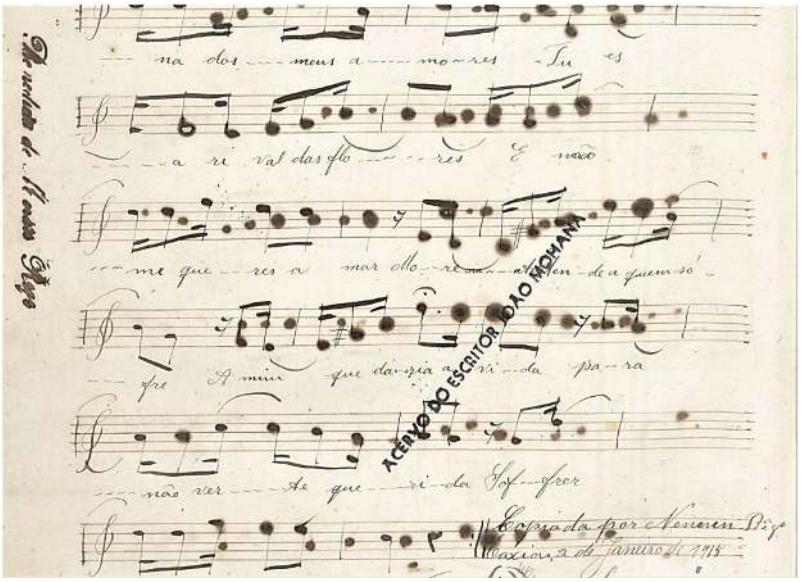
No livro *Minhas Histórias*[45], de Dinir Silva (1919+2007), Neném Rêgo é citada como tendo sido proprietária de uma escola de educação básica na cidade de Caxias, na década de 1920:

> Iniciou seus estudos nas escolas particulares de d. Neném Rêgo e Lizete Pires. Posteriormente, foi estudar no Colégio "Sagrado Coração de Jesus", localizado à época, no largo do Panteon [...]. (COUTTO, 2020).

Ainda, como última informação biográfica a ser aprofundada, nas folhas 1, 13, 38 e 39 do Caderno Nº5, foi inserida a inscrição "Benedicta de Moraes Rego" por meio de um carimbo manual. Uma das questões a serem consideradas na relação deste carimbo com a autoria deste caderno é o porquê da ausência do acento circunflexo no sobrenome "Rêgo", que foi inserido pelo menos quinze vezes no restante do Caderno Nº5 e dez vezes no Caderno Nº3, pelas próprias mãos de Neném Rêgo. Este teria sido um apelido utilizado pela própria autora das cópias, ao longo de mais de vinte anos, ou teria esse carimbo sido inserido num período posterior? Abaixo, um exemplo em que podemos observar, ao lado esquerdo, o carimbo e a declaração de cópia, na parte inferior da folha:

[45] Em informação obtida via e-mail, Brunno G. Coutto afirmou que o livro é de 1991.

Figura 5 – excerto da página 38 (Caderno Nº5), com carimbo e atribuição de cópia

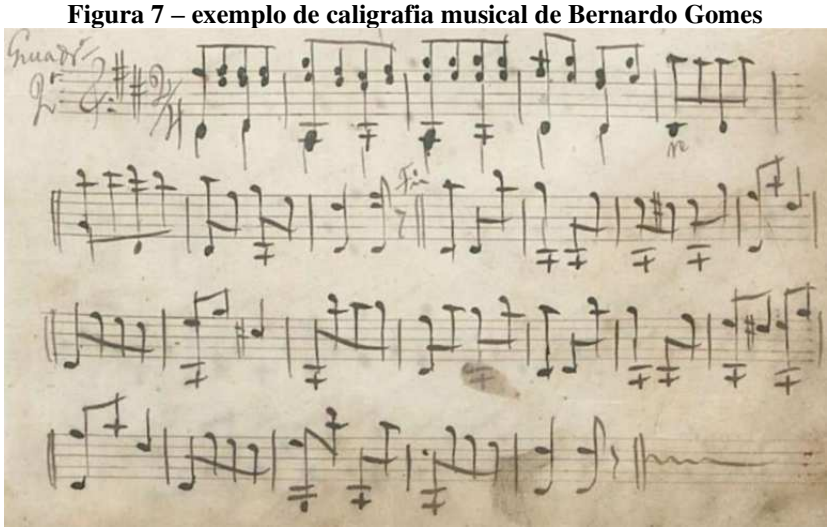


Fonte: APEM, 2019

4. Análise documental

O compositor Bernardo Gomes [da Silva] (1864+1919) é identificado como copista nas folhas 01 a 19 do caderno. A afirmação se faz possível por: 1) declaração de autoria "por B. Ges." (*Valsa Neném Rêgo*, p.01 e *Valsa Lulu*, p. 06, ambas do Caderno Nº5); 2) declaração de autoria "por B. Gomes" (*Amor e Mêdo*, Caderno Nº5, p. 07); 3) pela firmeza e clareza da caligrafia ao longo dessas folhas, o que dá a entender que é pertencente a um músico profissional, como pode ser observado na imagem abaixo:

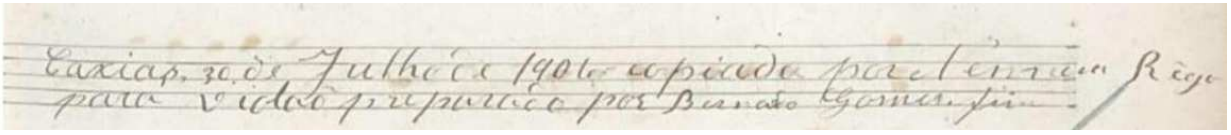
Figura 7 – exemplo de caligrafia musical de Bernardo Gomes



Fonte: APEM, 2019

Das folhas 20 a 23 a caligrafia é relacionada a Neném Rêgo. É um padrão de caligrafia muito fácil de detectar, dada a extrema diferença com as demais caligrafias presentes tanto no Caderno Nº5 quanto no Caderno Nº3. Em praticamente todas as cópias de Neném Rêgo, há indicação de autoria de cópia, local e data, o que facilita esse entendimento, como pode ser observado na página 23, no excerto da música *Schottisch Nair*, de Francisco de P. Bastos:

Figura 8 – declaração de cópia e de arranjo (Caderno Nº5, p. 23)



Fonte: APEM, 2019

No prosseguimento da página 23 do Caderno Nº5 há uma música "copiada por Silvandira Guimarães para Nenem Rêgo". Segundo informações de Brunno G. Couto[46], Silvandira Guimarães era professora no primário, em Caxias, o que justificaria a cópia ofertada a Neném Rêgo, tendo sido as duas, colegas de profissão.

As folhas 24 a 29 do Caderno Nº5 contém a grafia declarada de "Alzira G". Ainda na folha 29 (Vem cá mulata) há a grafia de uma quarta pessoa, mas sem identificação. A grafia da folha 24 à folha 42 (a última) é, novamente, de Neném Rêgo.

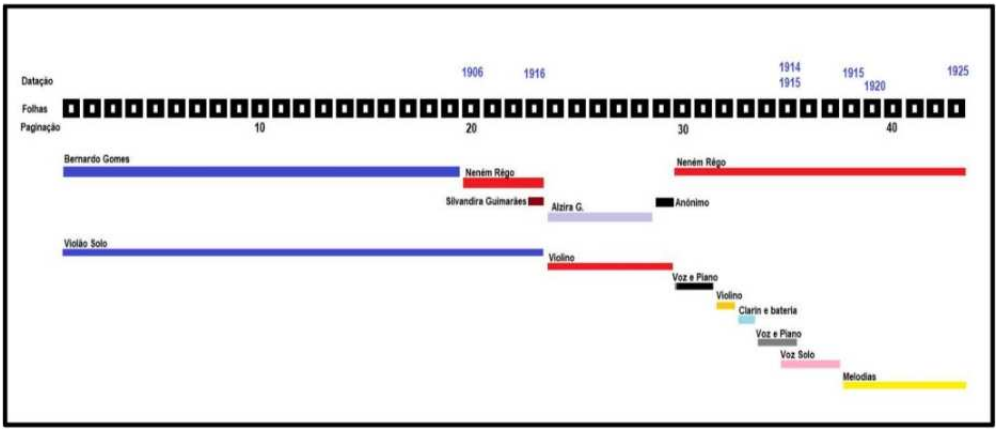
Na comparação da análise de instrumentação e de caligrafias podemos perceber que a datação apresenta uma discrepância. A página 29 do Caderno Nº5 possui a data de 1916 na música *Vem cá mulata*, enquanto que cinco páginas a frente (p. 34) a música *Não... não olhes mais assim* recebeu a data de 1914. Numa análise mais atenta, se verifica que essa inconstância de datas pode ser explicada pelo reaproveitamento de espaços deixados nos finais das cópias mais antigas, visando inserir mais músicas nessas lacunas. Foi o mesmo que ocorreu no caso de *Chiquinha*, que teve a partitura escrita no que sobrou de pauta livre após a música *Cezarina* (p. 32), enquanto que sua letra foi escrita na página 29. Não fossem as datas de cópia, essa característica poderia passar despercebida.

O álbum segue com a caligrafia de Bernardo Gomes até a página dezenove (19), com três músicas por Neném Rêgo, nas páginas 20, 21 e 22, datadas de 1906. Pelo espaço

[46] Informação obtida via e-mail entre o pesquisador e Brunno G. Couto.

temporal imaginamos que o álbum iniciou por volta do ano de 1905, porém, podemos especular que o álbum possa ter sido iniciado até alguns anos antes disso, por volta de 1900. Para tal, atesta a próxima datação, em Não… não olhes mais assim (p. 34/35, de 1914), em outra cópia de Neném Rêgo.

Figura 11 – linha do tempo (Caderno Nº5)



Fonte: do autor, 2022

Figura 12 – quadro resumo da linha do tempo

FOLHA	NOME
1-19	Bernardo Gomes
20-23	Neném Rêgo
23	Silvandira Guimarães
24-29	Alzira G.
29	Anônimo
30-42	Neném Rêgo

Fonte: do autor, 2022

5. O repertório

A exemplo do repertório dos álbuns de música da família Perdigão (ÁVILA; CERQUEIRA; SANTOS NETO, 2020, p. 02), o repertório dos cadernos Nº3 e Nº5 do Acervo João Mohana também representa um estrato da música e da vida de sua proprietária na sua época de produção/utilização. Assim, procurei informações acerca da autoria de peças que constam sem autoria, iniciando um processo de compreensão da disseminação desse repertório.

O primeiro caso é o do Maxixe *Vem cá Mulata,* de Arquimedes de Oliveira (Caderno Nº5, p. 29), com data de cópia de 1916. Ele teria sido lançado no Carnaval do ano de 1902, no Rio de Janeiro:

> O caso do maxixe — Vem cá Mulata – de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre – de 1902, foi composta para o carnaval, mais especificamente para o Clube Carnavalesco dos Democráticos. Este foi altamente divulgado antes da sua gravação pela indústria fonográfica, através de partituras e jornais especializados. Percebendo o interesse da população carioca neste maxixe, foi logo gravado em 1904 (Odeon Records) pela atriz de teatro e revista e cantora Pepa Delgado. Em 1906 tornou-se a canção mais cantada no carnaval [...] (PESSÔA, 2011, p. 80).

Pela divulgação via rádio, nas primeiras décadas do século XX, essa música pode ter sido "tirada de ouvido", que é ainda hoje uma prática muito associada à música popular, porém, a disseminação musical também ocorria via periódicos como o Almanak *O Malho*, de onde foram retiradas *Teus Olhos* (p. 35), assim como *Casinha Pequenina* (p. 36), conforme declarações de cópia da própria Neném Rêgo:

Figura 13 – (E) texto após *Vem cá Mulata*; (D) texto após *Teus Olhos* (p.35)



Fonte APEM, 2019

Como último aspecto a respeito do repertório do Caderno N°5, acredito que Neném Rêgo tenha terminado este caderno com melodias sem acompanhamento justamente por ter adquirido amadurecimento musical suficiente em diferentes instrumentos acompanhadores como o violão e piano, para que ela pudesse anotar apenas melodias, como forma de lembrança.

6. História arquivística

Os dois cadernos receberam índices de peças musicais acrescidos por funcionários do APEM. Eles foram organizados por ordem alfabética a partir do nome dos autores e do título das músicas. Assim, o índice se trata de um reordenamento para aproximar essas informações, na consulta:

Figura 18 - índice anexado ao Caderno Nº3

Nº ORD.	OBRA	AUTOR	REGISTRO	PÁG.
01	Desdouro	Amâncio Silva	0202/95	04
02	Sonho de ouro	Amâncio Silva	0203/95	01
03	08 de novembro	Amâncio Silva	0204/95	05
04	14 Primaveras	Amâncio Silva	0205/95	06
05	As gêmeas	Amâncio Silva	0206/95	07
06	Querer é poder	Cariman Afilhado	0369/95	02
07	Recordação	Elpídio Pereira	0489/95	08
08	Hino Caxiense	Elpídio Pereira	0490/95	19
09	Vicentina de Paula	Elpídio Pereira	0491/95	12
10	Dulcinéa	Raphael M.	1496/95	17
11	Morena dos olhos negros	Anônimo	1827/95	08
12	Mazurka da ópera Granvia	Anônimo	1834/95	02
13	Recordação de cerveira	Anônimo	1835/95	03
14	Coração nos lábios	Anônimo	1836/95	09
15	Carmélia	Anônimo	1837/95	11,12
16	Subindo ao céu	Anônimo	1838/95	15
17	Ave Maria	Anônimo	1839/95	18
18	Hino Maranhense	Anônimo	1840/95	20
19	Dolores Alencar	Godofredo Rosa	2090/95	10
20	Minha Paixão	Godofredo Rosa	2091/95	14
21	Rita de Cássia	Godofredo Rosa	2092/95	16
22	SUFOCAÇÃO DE SIEU		468/93	21
23	AMOR E MEDO		720/93	22

Fonte: APEM, 2019

A música *Sonho de Ouro*, que no índice produzido pela revisão do APEM conta com o registro 203/95, contém, na fonte original, o registro 0206/93, como na imagem abaixo. Observo ainda, que possivelmente, o registro anterior foi apagado, pois os tamanhos de letras e o lápis utilizado nos registros são diferentes.

Figura 21 - Carimbo da página 1 do Caderno Nº3, na música "Sonho de Ouro



Fonte: Caderno Nº3, APEM, 2019

7. Conclusões

O estudo da proveniência dos cadernos Nº5 e Nº3 do Acervo João Mohana apresentou dados importantes que apontam fortemente a sua produção e uso à Neném Rêgo. Outro ganho da pesquisa foi a revelação da sua trajetória técnico musical até o ponto em que a mesma já possuía recursos técnico musicais suficientes para elaborar seus próprios acompanhamentos das melodias surgidas aos finais dos cadernos.

Como desdobramento arquivístico, fica a proposição para que os dois cadernos tenham a numeração em ordem imediata, sendo que o primeiro deles deve ser o atual Caderno Nº5 (o primeiro a ser produzido) enquanto que o Caderno Nº3 deve receber um número posterior. Essa observação se dá pela complementaridade e pela consecução das datas dos dois documentos.

Outro desdobramento no plano arquivístico musical do presente estudo é que o Acervo João Mohana necessita de uma urgente organização física e organização do seu arranjo, a fim de produzir um novo inventário. Este inventário deve visar a verificação da existência de cadernos - e não apenas de títulos de músicas soltas – assim como a proveniência de seus documentos. Estas medidas devem auxiliar no estudo da música maranhense e não apenas um estudo temático a respeito de compositores e obras, como já apontado em trabalho anterior (ÁVILA, 2021).

Por último, espero que com a atual pesquisa, parte da história cultural musical da cidade de Caxias entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX possa ter sido contemplada e enriquecida, o que deve ser ampliado com a contribuição futura de pesquisadores que tenham acesso a outras informações acerca da vida de Neném Rêgo como também da sua cidade natal.

Referências

ÁVILA, Guilherme Augusto de. Projeto de Preservação e Democratização do Acervo João Mohana. Projeto com fundos da FAPEMA – Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão. São Luís, 2017.

_____ O elo perdido do tesouro de João Mohana: proveniência documental na música. Tese (doutorado) Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2021.

ÁVILA, Guilherme A.; CERQUEIRA, Daniel L.; SANTOS NETO, Joaquim A. O Violão Oitocentista nos álbuns da Família Perdigão. Revista Vórtex, Curitiba, v.8, n.3, p. 1- 36, 2020.

BARROS NETO, Eziquio. Sem Vespasiano - 100 Vespasiano. Blog Eziquio Arquitetura Turismo História. Disponível em: https://eziquio.wordpress.com/2016/12/28/100-vespasiano-sem-vespasiano/. Acesso em 02/02/2022.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. A música em Caxias: um prolífico centro cultural no sertão maranhense. 2020, In: ALBORNOZ, J. (org.) Estudos Latino-Americanos sobre Música, Vol. I. Curitiba: Artemis, 2020. p. 121-138.

_____. "Acervo João Mohana" do Arquivo Público do Estado do Maranhão: algumas observações. In: Revista Música - Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v. 18, n. 1, 2018 p. 221.

COUTTO, Bruno G., Dinir Silva. Arquivo Caxias, 2020. Disponível em: https://arquivocaxias.com.br/dinir-silva/. Acesso em 09/03/2022.

CUNHA, Higino Cícero da. Pedro de Amarante. Jornal de Caxias, ano 1902, Ed. 00341.

JORNAL DE LETRAS. Adelino Fontoura. Rio de Janeiro, Nº 220, 2014.

MILLAR, Laura Agnes. A MORTE DOS FUNDOS E A RESSURREIÇÃO DA PROVENIÊNCIA: O CONTEXTO ARQUIVÍSTICO NO ESPAÇO E NO TEMPO. In: Informação Arquivística, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 144-162, jan./jun., 2015.

PESSOA, Jordania Maria. Entre a tradição e a modernidade: A belle époque caxiense: Práticas fabris, reordenamento urbano e padrões culturais no final do século XIX. Dissertação de Mestrado em História do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2007.

PESSÔA, Priscilla Paraiso. Acervos de Música, políticas públicas e performance no Rio de Janeiro. Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música. Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2011).

SANTOS, Tiago Fernandes Bastos. MEMÓRIA VIOLONÍSTICA MARANHENSE: Obras Inéditas para Violão Solo no Acervo João Mohana. Trabalho como pré requisito de conclusão do Curso de Licenciatura em Música. Universidade Federal do Maranhão, 2019.

Oficina "A interligação Corpo e Voz": Relato de Experiência da disciplina de Estágio IV.

Jonatas da Silva Pereira
Universidade Federal do Pará
jonataspee@mail.com
Yuri Farias Cardoso
Universidade Federal do Pará
yurifariascardoso@gmail.com
Simone Larissa Lima da Silva
Universidade Federal do Pará
larissa.lima8815@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem por objetivo relatar a experiência dos discentes da Faculdade de Licenciatura Plena em Música- UFPA em relação a disciplina de Estágio IV que se deu de forma remota nos padrões do ERE (Ensino Remoto Emergencial) por conta da Pandemia causada pela COVID-19. Pelo fato dos três discentes estagiários terem experiências com o canto, surgiu a ideia de propor como campo de estágio uma oficina intitulada "A interligação Corpo e Voz", a mesma se deu de forma Online pela plataforma *Google Meets*, foi aberta ao público de forma geral e teve orientação do professor xuxo. A oficina ocorreu entre novembro e dezembro de 2021 e contou também com a participação de profissionais convidados nas áreas de Canto, Teatro e Audiovisual. Neste relato consta de resultados e observações positivas e negativas da experiência, assim como os desafios e aprendizados que foram vivenciados pelos futuros educadores.

Palavras-chave: Estágio, Corpo e Voz, Formação de Professores

Workshop "The Body and Voice Understanding": Experience Report of the Internship IV Discipline

Abstract: This article aims to report the experience of the students of the Undergraduate Music Faculty- xxx concerning the Internship IV discipline that took place remotely in ERT (Emergency Remote Teaching) standards due to the Pandemic caused by COVID-19. Due to the fact that the three intern students had already some experience in singing, the idea of proposing an internship field, a workshop entitled "The Body and Voice Interconnection", took place in a Online through the *Google Meets* platform, it was open to the general public and was guided by professor xxx. The workshop took place from November to December 2021 and also featured the participation of invited professionals in the areas of Singing, Theater, and Audiovisual. This report contains the results and the positive and negative observations of the experience, as well as the challenges and learnings that were experienced by the future educators.

Keywords: Internship, Body and Voice, Teacher Training

1.Introdução:

O presente trabalho abordará as experiências e informações relacionadas à disciplina Estágio IV, onde pode-se realizar uma oficina de Canto em formato online intitulada: A interligação corpo e voz. Que foi planejada e ministrada pelos estagiários do curso de

Licenciatura Plena em música da Universidade Federal do Pará, os mesmos possuem habilidades com a voz e se dedicam ao aprendizado da mesma. A oficina ocorreu entre novembro e dezembro de 2021, portanto, ainda no período de pandemia da Covid-19. Consequentemente, devido às normas de distanciamento social, a oficina aconteceu em um formato online como uma estratégia a não interromper o avanço dos discentes, além de torna-los preparados para o ensino à distância.

Serão apresentadas aqui observações positivas e negativas da experiência, assim como os desafios e aprendizados que foram vivenciados pelos futuros educadores, visto que nessa etapa de estágio os discentes precisam intervir ativamente, dessa forma essas explanações podem contribuir para leitura de estudantes de música e professores.

Sabe-se que o estágio é de suma importância para propiciar ao graduando experiências e reflexões ao longo de suas aulas, seja no conteúdo a ser ministrado, metodologia e até mesmo avaliação dos alunos. E em meio a tempos turbulentos, foi constatado que os educadores devem se reinventar, utilizando-se de ferramentas cada vez mais inovadoras e enfrentando desafios para proporcionar qualidade do conhecimento aos alunos.

Dessa forma pôde-se ver o planejamento, as estratégias de abordagem de forma virtual, as dificuldades e avanços dos cantores, a união e o trabalho, ainda que de forma dobrada. A oficina teve a oportunidade de contar com profissionais e professores convidados, como a professora de Canto Joelma Bezerra, da Escola de Música da UFPA, Nil Alves, graduando da Faculdade de Cinema e Audiovisual da UFPA, e a atriz e intérprete Karina Dias, da Escola de Teatro e Dança da UFPA, os quais somaram para o resultado final da oficina.

A oficina foi programada para acontecer de forma remota com carga horária dividida em aulas síncronas e assíncronas, contando com dez encontros online via plataforma Google Meet, duas vezes por semana (segundas e sextas-feiras de 19h às 20h) e materiais que foram enviados via grupo feito no aplicativo de mensagens instantâneas Whatsapp, o que permitiu um contato direto com os participantes e possibilitou um constante esclarecimento de dúvidas, visto que neste novo formato de ensino, o professor está dando aula mesmo fora do horário estipulado, ao responder uma mensagem, atender uma ligação e sanar dúvidas.

> Os conceitos de curso, de aula, também mudam. Hoje, ainda entendemos por aula um espaço e um tempo determinados. Mas, esse tempo e esse espaço serão cada vez mais flexíveis. O professor continuará "dando aula", e enriquecerá esse processo com as possibilidades que as tecnologias interativas proporcionam: para receber e responder mensagens dos alunos. (LADEIRA et al. [2020?], p.2).

Os estagiários reuniram-se previamente três vezes com encontros presenciais, geralmente nos horários de 17h às 21h, e três encontros virtuais que ocorriam pela parte da noite das 21h às 23h para o planejamento das aulas e metodologias a serem abordadas. Adaptando-se os encontros à disponibilidade dos três estagiários, pensou-se em cada encontro e no resultado final pretendido, com o repertório representado pela música "Alguém Cantando", de Caetano Veloso.

A escolha da canção deu-se por ser uma música de fácil aprendizado, e que traz em sua letra um contexto sobre canto e voz, além de valorizar a expressividade vocal e corporal, além de ser uma música do repertório popular brasileiro.

Materiais como vocalizes em áudio, slides, e vídeos foram enviados, para que os alunos pudessem estudar e praticar em casa. Materiais autorais e de autores como Thelma Chan, vídeos do YouTube, apostilas e slides que os professores convidados disponibilizaram. Vale ressaltar que foram criados dois materiais autorais: um sobre aquecimento corporal e outro sobre controle vocal e exercícios para o mesmo.

Os estagiários dividiram-se na regência das aulas de acordo com determinados assuntos abordados, como: fisiologia da voz, expressão corporal, cuidados com a voz, entre outros, baseando-se na experiência, domínio e interesse de estudo dos temas por cada um dos estagiários. Jônatas, expressão corporal, Yuri com Fisiologia da Voz e seus cuidados e Larissa com vocalizes e aquecimentos.

A oficina teve como resultado final, um vídeo-performance, onde os alunos utilizaram o aprendizado na conexão corpo e voz. Cabe relatar que durante o ato de inscrição os participantes concordaram com os termos do uso de voz e imagem para fins acadêmicos.

2. Atividades desenvolvidas e Aspectos Relevantes.

Durante a oficina, procurou-se sempre trabalhar de acordo com o planejamento que havia sido feito. Um dos principais desafios era lidar com instabilidade da internet, além do mais, ministrar aulas de canto online é uma tarefa totalmente desafiadora, haja visto que o ato de cantar requer atenção a todo o corpo do aluno, onde cada qual tem sua peculiaridade. Tragtenberg nos diz um pouco mais sobre a realidade vivenciada na aula online.

> A dinâmica da aula alonga-se em seu início; o tempo alarga-se e os vocalizes não são mais realizados em uma sequência rápida, o que garantiria o fluxo deste processo sonoro na aula presencial. O que se tem é a necessidade, por parte do professor, de manter o fluxo do processo vocal, mesmo com uma

> pequena interrupção de nota para nota (TRAGTENBERG, 2020, p.92).

Dessa forma, o fluxo no processo do desenvolvimento das aulas sempre tentou ser mantido, com dinâmicas como *"eu canto, você repete"*.

Além disso, fez-se necessário repassar conhecimentos fundamentais, partindo da fisiologia da voz, respiração, consciência corporal, visto que a maior parte das pessoas que participaram nunca obteve a experiência de uma aula de canto.

Foram realizadas aulas voltadas exclusivamente para o corpo, com dinâmicas e jogos musicais, buscando a conscientização corporal do cantor, dessa forma mostrando a importância do restante do corpo quando se canta. No ato de cantar o corpo também expressa uma mensagem. Fadini (2006 p.4) nos ratifica isto dizendo: "O ato de cantar representa uma forma de expressão ampla, onde podem emergir questões emocionais profundas, em um modo que é também não verbal".

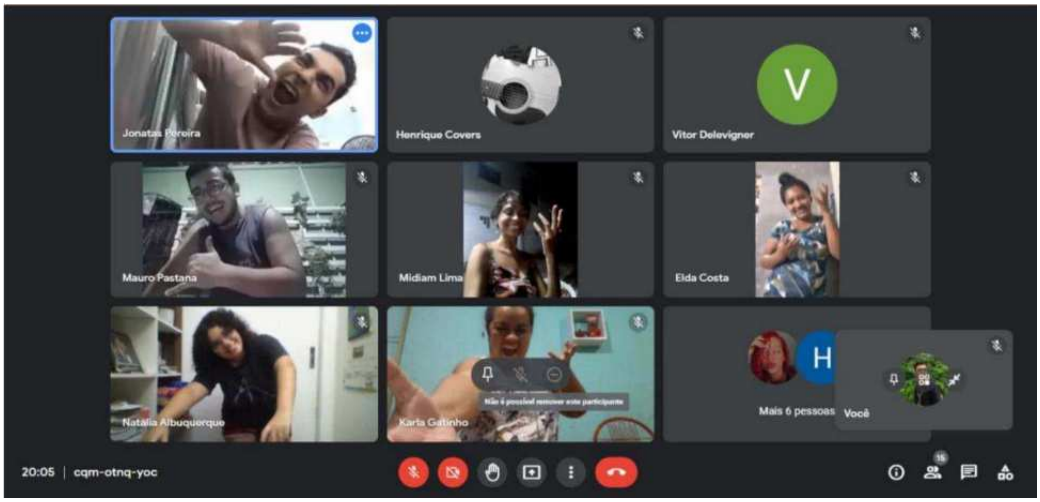
Com o celular parado em um lugar, pediu-se para que ampliassem a tela do professor que estava ministrando para observarem bem os movimentos. Era importante o volume do aparelho celular estar sempre no máximo e com o microfone desligado, para um melhor entendimento dos comandos. É interessante notar que mesmo no ambiente de suas casas e sem contato presencial, ainda foi desafiador vencer a timidez dos participantes.

> O perfil de estudantes em relação ao domínio das TDICs; a resistência às mudanças na forma de ensino; a falta de treinamento para lidar com as ferramentas tecnológicas; a timidez diante de uma nova forma de interação social; a dificuldade de acesso à internet; as dificuldades financeiras ocasionada pela pandemia. (GODOI ET AL 2020 p.8)

Essas novas mudanças nas formas de ensino é um desfio para ambos os lados tanto professores quanto alunos, professores que estão acostumados com o formato presencial de falar tendo a visão de seus alunos, devido timidez da maioria dos alunos o docente precisa lidar com as câmeras desligadas durante as aulas. Maior o desafio faze-los interagir.

Na oficina a dinâmica das aulas e atividades propiciaram bastante interatividade pensando sempre em novas possibilidades. Costa e DeFreitas (2020) afirmam que ser professor de música não condiz apenas com os ensinamentos de sala de aula, mas com todo seu envolvimento, com outras possibilidades de ensino em fazer e pensar música.

Figura 1: Aula voltada ao Corpo



Fonte: Acervo do Autor

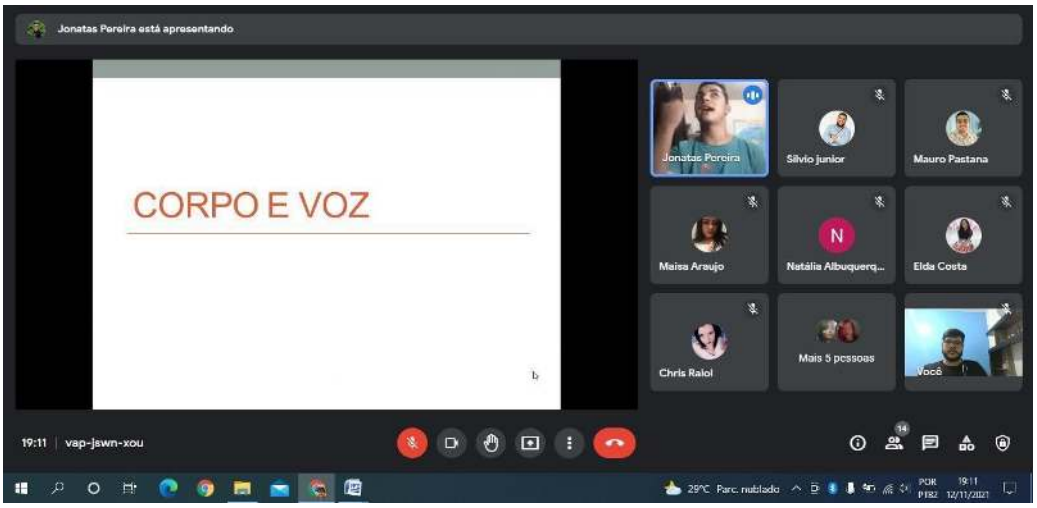
3.Processo Metodológico das aulas:

As aulas foram elaboradas tendo em conta: aulas teóricas, práticas e expositivas dialogadas com um especialista convidado.

Aulas Teóricas:

As aulas teóricas comumente começavam com as boas vindas dos alunos, dependendo da aula, uma breve revisão da aula anterior para em seguida passar para o conteúdo novo a ser abordado. De forma expositiva-dialogada, os estagiários iniciavam as aulas com as explicações, com auxílio, por vezes, do PowerPoint. Em seguida os alunos vinham com dúvidas ou relatos de suas experiências sobre o tema. Dependendo do tema, ao final o mesmo era abordado de forma prática.

Figura 2: Aula Teórica



Fonte: Acervo do Autor.

Aulas Práticas

As aulas essencialmente práticas foram iniciadas após o conteúdo teórico ter sido finalizado, as aulas práticas tinham com o objetivo o aprimoramento do aluno ao repertório escolhido, onde se trabalhava majoritariamente afinação, métrica e dinâmica. De forma geral iniciavam-se as aulas com o aquecimento corporal e vocal para que assim trabalhasse o repertório. Normalmente trabalhava-se em média 3 a 4 cantores por encontro, lembrando sempre que cada cantor possui sua particularidade, dito isso, trabalhava-se de maneira diferente cada aluno.

Encontros com os convidados:

Conforme se foi programando os planejamentos de aula, os estagiários sentiu-se a necessidade de ter consigo profissionais com conhecimento mais aprofundado em determinada temática, sendo assim, foram convidados três especialistas para que estes pudessem somar conteúdos e tirar dúvidas dos participantes.

O encontro com os especialistas convidados se deu em um formato bem parecido com o das aulas teóricas, com o auxílio do PowerPoint. Abordavam o conteúdo e em seguida era aberto para perguntas e respostas.

O desafio de ministrar uma oficina de canto de forma remota leva-se a pensar em diversas formas de abordagem e resultados em que se possam chegar, e também possibilitar a oportunidade as pessoas que outrora nunca haviam feito uma aula de canto na vida.

Por tratar-se de uma oficina onde teria como resultado um vídeo-performance,

inicialmente associou-se à conhecimentos ligados somente ao canto, mas, como exemplo, um profissional de audiovisual muito poderia contribuir. O mesmo se pensou para um profissional de Teatro visando à expressão corporal, a qual ajudaria nesta conexão corpo e voz. Silva, Souza, e Carvalho (2015), nos diz que entende-se que o cantor usa todo corpo como meio de expressão e quando está em cena a comunicação vai além de musical.

Profissional de Áudio Visual:

Nil Alves é graduando do Curso de Cinema e audiovisual da UFPA. O profissional contribuiu dando dicas e noções básicas de vídeos feitos com o aparelho celular e câmeras profissionais, trazendo suas diferenças, além disso, noções básicas de enquadramento de câmera, ângulos para filmagem e seus objetivos, dicas sobre iluminação, sempre trazendo em pauta a criação do cantor para o conceito do vídeo. Tudo para que o participante realizasse e explorasse na hora da gravação e levando esses conhecimentos para o restante de sua carreira (conceitos básicos, porém muito importantes).

Profissional de Teatro:

Karina Dias Azevedo é performer e intérprete musical, graduada no Curso de Letras Português pela UFPA e atuante cênica na ETDUFPA. A profissional contribuiu falando um pouco mais sobre o processo criativo do cantor, visto que a proposta dos participantes da oficina era não somente cantar mais expressar-se com a música em forma de vídeo.

A profissional enfatizou a forma de como deveria se dar atenção à letra da música, à sua forma de cantar e como o cantor precisa adentrar a fundo neste “laboratório”, fazendo o mesmo adentrar em todos os aspectos da canção, assim o possibilitando interpretar a música de forma consciente e também para que o mesmo possa conhecer seu corpo da melhor maneira. Abordou-se também questões como movimentação corporal e sua diferença entre um palco grande e pequeno, concentração antes de uma apresentação, as cores de seu figurino e exercícios para que os alunos pudessem fazer de forma assíncrona.

A participação de Karina deu-se de três formas, a primeira em uma vídeo-aula que fora transmitida na hora do encontro da oficina, visto que no dia, a atriz já tinha um compromisso. Logo mais, pediu-se aos participantes que enviassem dúvidas e em um encontro extra a mesma respondeu os questionamentos.

Profissional de Canto:

Joelma de Almeida e Silva Bezerra, Mestre em Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES do Instituto de Ciências da Arte - ICA/ UFPA (2013). Graduada em Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música - UFPA (1996). Possui Curso Técnico em Instrumento - Canto Lírico - Escola de Música da UFPA - EMUFPA (2003). A professora de Canto Joelma Bezerra, contribuiu com o todo da oficina, falando de cuidados com a voz, higiene e trato vocal. A mesma também falou um pouco de suas experiências musicais e acadêmicas com diversos alunos.

Na conversa com a professora, os participantes tiveram a oportunidade de sanar dúvidas específicas e também falar sobre o acesso às escolas e projetos que possuem aulas de músicas gratuitas.

O encontro com a professora Joelma, deu-se em aula extra, devido ao dia em que havia-se combinado, a mesma teve um imprevisto e não pôde comparecer.

Processo de criação do vídeo performance

Como já citado A oficina foi planejada para que ao final se pudesse obter um vídeo-performance. A partir disso a música "Alguém cantando" foi escolhida para ser trabalhada de forma individual com os participantes. Com isso dividiu-se o processo em três etapas:

Gravação do áudio e arranjo, mixagem dos áudios prontos e criação/edição do vídeo.

Gravação do áudio e arranjo:

Inicialmente pensou-se em fazer um arranjo de duas vozes para coral, todavia a partir da primeira aula ministrada pediu-se que os participantes enviassem um vídeo autoral cantando uma música de livre escolha, para que se pudesse fazer uma avaliação inicial dos alunos. Observou-se que muitos alunos possuíam dificuldades com afinação, logo os estagiários optaram em mudar o arranjo, fazendo-o em uníssono, visto que a oficina duraria pouco tempo.

Após isso, teve-se a preocupação de gravar os áudios do repertório, com a voz base (áudio guia) e instrumental, para que os alunos que participaram da oficina pudessem aprender a música.

Contamos com a ajuda de Walter Pantoja, para a captação do violão e dos vocais para

que os áudios saíssem com boa qualidade sonora, visto que o mesmo possui equipamentos de Home Studio para gravação.

Mixagem dos áudios prontos:

No primeiro momento foi pedido apenas o áudio, visto que aspectos como afinação, entonação, articulação era o que primeiramente poderia ser trabalhado, outro fator era que alguns participantes, utilizavam os dados móveis para mandar os áudios e vídeos, dessa forma, os áudios reduziriam os gastos dos dados móveis, economizando para os encontros presenciais. Além de que por meio de áudios se teria um retorno mais rápido pelos alunos.

A cada vez que se trabalhava online com os cantores, os mesmos enviavam os seus áudios via Whatsapp, de forma a capela para uma avaliação mais detalhada e para que se pudesse ter o acompanhamento da evolução dos mesmos, visto que a instabilidade de internet era frequente. Após o envio, os estagiários avaliavam e ajudavam os cantores em suas dificuldades, para assim os áudios serem aprovados para a mixagem final.

A mixagem deu-se por meio de aplicativos de celular gratuitos (WaveEditor e Inshot [47]), onde os próprios estagiários mixaram e uniriam os áudios para formação de um único.

Criação e edição do vídeo:

Com o áudio finalizado, os alunos deveriam fazer um vídeo performando a música, utilizando todo o corpo, a partir de todos os conhecimentos adquiridos no decorrer da oficina. Como exemplo a professora Karina Dias, que abordou sobre o processo criativo do cantor e o graduando do Curso de Cinema Nil Alves, o qual deu dicas para filmagem. Também se estipulou uma paleta de cores (tons terrosos) para serem utilizados em seus figurinos.

Cabe relatar que houve uma participante da oficina que havia despertado o interesse pelo canto há pouco tempo. A mesma possuía muitas dificuldades com a afinação e percepção musical, dessa forma, foi marcado um encontro extraordinário, de forma individual, para que se pudesse trabalhar especificamente com a participante. Konrath et al (2009), nos diz sobre a "meditação pedagógica".

> O professor assume um novo papel no processo de ensino-aprendizagem no qual ele medie as interações do aluno com o objeto de estudo/conhecimento.

[47] WaveEditor: Aplicativo para mixagem. InShot: Aplicativo para união dos áudios.

> Além disso, o uso das tecnologias é pensado como forma de tornar o processo de ensino aprendizagem mais eficiente e eficaz no sentido de que a aprendizagem realmente aconteça e seja significativa (KONRATH et al, 2009 p.3).

Obtiveram-se resultados satisfatórios depois da aula, a própria participante relatou feedbacks positivos.

Além disso, foi de suma importância aprender a lidar com os imprevistos e mudanças no planejamento. Para oficina, convidaram-se alguns profissionais os quais abordaram assuntos mais específicos, como a atriz e interprete Karina Dias, que falou sobre o processo criativo do cantor; Nil Alves, que abordou sobre áudio visual utilizando o celular; e a Professora de Canto Joelma Bezerra que falou sobre Trato e Higiene vocal. No planejamento, já estavam os dias específicos em que cada um dos convidados iria ministrar as aulas, porém havendo imprevistos os estagiários tiveram que realocar os dias desses encontros.

Outro fator relevante, todavia, que já havia sido previsto, era a evasão dos participantes. Iniciou-se a oficina com 20 pessoas inscritas e já no primeiro encontro obteve-se 16 participantes, e finalizou-se com 9. Todavia, com uma boa assiduidade, onde pudemos obter resultados satisfatórios.

Por se tratar de uma oficina online, uma das principais dificuldades para a realização do resultado final (vídeo performance) foi o envio dos áudios e vídeos por parte dos participantes, a dificuldade com o tempo para gravar, os ruídos e barulhos em suas residências, e até mesmo a timidez. Os ministrantes tiveram de ser insistentes para que se obtivesse o resultado final como planejado.

Apresentação dos resultados

Sabe-se que nem um resultado ocorre do dia para noite, ainda mais quando se trata da utilização de ferramentas que são novas até mesmo para aqueles que já possuem certa afinidade com o meio tecnológico.

Todavia, o aprendizado do repertório foi demasiadamente satisfatório, visto que cada cantor entendeu a música muito além da sua própria voz, e que ela não é desconectada do seu corpo.

De fato, a experiência de estágio contribuiu para a formação como profissionais, ensinar e formar pessoas capazes de fazer coisas novas e com o avanço dos meios tecnológicos, o Ensino Remoto é progressivamente uma realidade mais comum. De forma prática entendeu-

se que o trabalho do professor não se resume apenas na hora da aula, mas que requer muito planejamento, didática, e como é dito em um ditado popular conhecido como "jogo de cintura".

Ao final pediu-se para que os participantes dessem os feedbacks para um melhor retorno e avaliação da oficina. Utilizou-se a plataforma *Google forms* para um questionário online, no qual os participantes pudessem deixar suas impressões, aprendizados, o que mais gostaram das aulas, a auto avaliação de seus progressos após os conhecimentos repassados, e em quais aspectos específicos a oficina contribuiu e até mesmo avaliar os ministrantes da oficina, tudo de forma anônima os possibilitando a uma avaliação mais assertiva.

Foram deixados muitos retornos positivos e que mediante a uma oficina online, houve um bom proveito e momentos muito importantes para a formação dos cantores, aspectos como, melhoramento da afinação, superação da timidez, contribuiu na performance enquanto cantores, até mesmo a não desistir do estudo do canto.

Questionário:

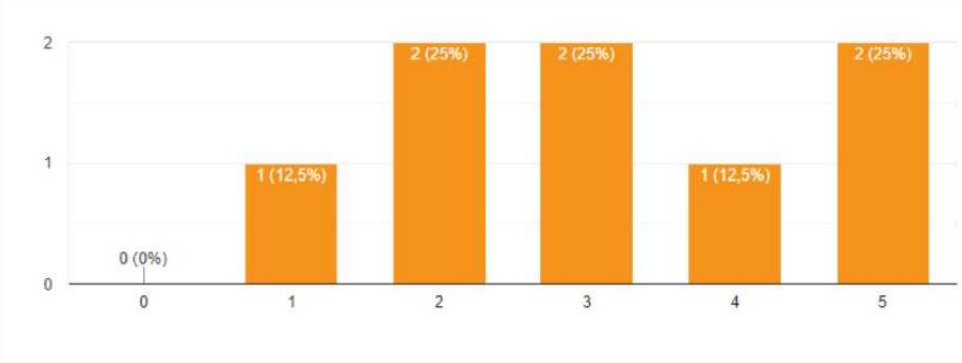
O primeiro questionamento realizado foi relacionado ao que o participante mais gostou da oficina, repertório, vocalizes entre outros. A maioria relatou que gostaram de como o conhecimento foi repassado, além disso, que a proposta da oficina foi muito pertinente.

> *Gostei de todas as aulas, inclusive das dinâmicas na música, como cantar se expressando é fundamental tanto para o corpo, quanto para quem tá nos observando, e se estamos de fato passando algo através do que cantamos, gostei também dos exercícios de respiração, da dicção, de como ter postura ao cantar, de como gravar um vídeo se movimentando com os braços, corpo, e isso e mais um pouco, porém isso me chamou muita a atenção!*

> *Gostei muito dos assuntos abordados, achei que foram bem relevantes para a proposta do tema da oficina. Gostei também da didática dos professores envolvidos no projeto, achei dinâmica a forma com que ministraram as aulas.*

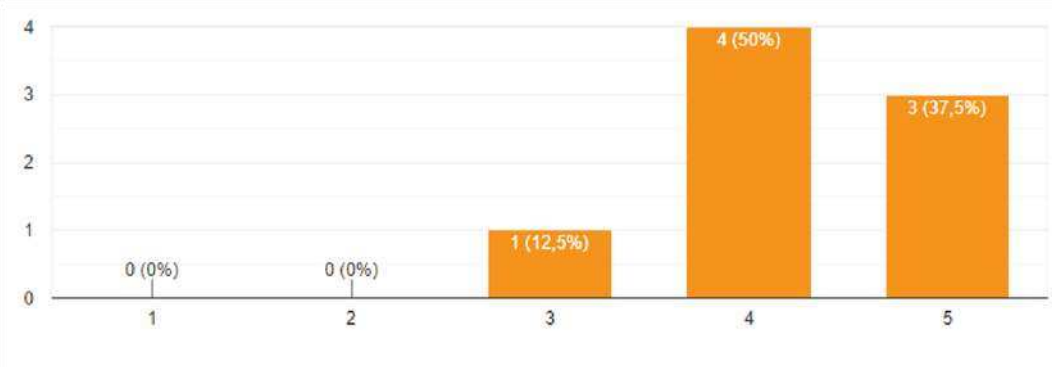
Foi importante investigar também como os participantes se auto avaliaram em relação a suas expressões com o corpo antes e após os conhecimentos repassados na oficina, em uma escala de 0 a 5 qual nota se dariam.

Figura 3: Avaliação prévia



Fonte: Google Forms

Figura 4: Avaliação posterior



Fonte: Google Forms

Além disso, em quais aspectos específicos a oficina contribuiu para o aprendizado e desenvolvimento do cantor participante. Falaram como ajudou com a respiração, consciência corporal, a desenvolver afinação e a importância do estudo do canto.

> *Com a oficina fui capaz de perceber e analisar que o estudo, evolução e cuidados com a voz devem ser constantes! A oficina também me ajudou a me avaliar de maneira mais adequada e também compreender que ajustes vocais precisavam ser feitos em meu canto, com as técnicas ensinadas na oficina passei a ter uma consciência vocal e corporal mais adequada.*

Considerações Finais:

Após o período de estágio, pôde-se entender um pouco mais sobre sua importância e necessidade quando se trata da formação de futuros educadores musicais. A dinâmica do "novo real" é extremamente desafiadora, visto que a dinâmica e proximidade dificultam demasiadamente o trabalho, principalmente em decorrência de aulas de canto online.

A experiência de lecionar proporcionou um resgatar de assuntos, e técnicas de ensino, que foram aprendidos em sala de aula, além de permitir o desenvolvimento do olhar pedagógico e desse modo, buscado outras formas metodológicas a partir da especificidade de cada participante. Penna (2007) nos diz que o conhecimento do professor não se limita apenas na linguagem musical e que se deve ter um olhar pedagógico que o torne preparado para compreender e assim construir suas alternativas metodológicas.

Além disso, desafios como o de fazer com que os participantes estivessem presentes ativamente nas reuniões, que por estarem em suas casas, ou até mesmo em outros locais, tinham participantes que somente entravam na aula, porém que nem sempre participavam de maneira que interagissem nas dinâmicas propostas.

Outro ponto relevante a ser destacado é o de que o trabalho do professor no ensino remoto é algo que se torna constante, com o planejamento das aulas, o sanar das dúvidas incessantes por meio das mensagens.

A evasão, que era algo que já havia sido previsto, é um fator inevitável. Isto ocorre por diversos fatores, o primeiro deles, é a qualidade da conexão do participante com a internet, que o pode ter feito desanimar durante os encontros. Outro fator é o comprometimento com aquilo que havia sido proposto, visto que durante a oficina uma rotina de exercícios, e retorno que os participantes teriam de enviar, exigia compromisso. Isto fez também com que os estagiários sempre estivessem pedindo, incentivando e ensinando, em busca de um resultado bastante satisfatório.

Muitas lições foram obtidas a partir da experiência de estágio, a principal seria a perseverança, persistiu-se até o final para que os alunos assistidos pudessem sair com o máximo de conhecimento, aulas extras, encontros particulares, exercícios personalizados, troca de informações com profissionais, tudo para fazer da oficina uma experiência para o aluno, assim o transformando em um ser crítico e ativo para a elaboração de ideias novas.

Referências:

BARROS, Fernanda Costa; VIEIRA, Ana. Os desafios da educação no período de pandemia. *Brazilian Journal of Development*, v. 7, n. 1, p. 826-849, 2021. Disponível em: https://www.brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/22591. Acesso: 18/05/2021

CHAN, Thelma, CRUZ, Thelmo. *Divertimentos Corpo e Voz*. São Paulo.2001.

COSTA, Lucian, DEFREITAS, Áureo. Percursos na música: reflexão sobre formação inicial e continuada de um professor de música a partir do seu (auto) trajeto. In: XXX Congresso da *Anppom.* 2020.

FADINI, Maria Eduarda. *Soltando os nós:* As repercussões corporais da repressão da sexualidade na infância e sua influência na aprendizagem do canto. 2006. Monografia (Curso de Licenciatura Plena de Educação Artística com Habilitação em Música), Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/mariafadini.pdf. Acesso: 19/12/2021

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 23ª Reimpressão. São Paulo: Paz e Terra, 1970.

GODOI, Marcos. O ensino remoto durante a pandemia de covid-19: desafios, aprendizagens e expectativas dos professores universitários de Educação Física. *Research, Society and Development,* v. 9, n. 10, 2020

KONRATH, Mary; TAROUCO, Liane; BEHAR, Patrícia. Competências: desafios para alunos, tutores e professores da EAD. *Renote*, v. 7, n. 1, 2009. Disponivel em: https://www.seer.ufrgs.br/renote/article/view/13912 acesso em: 21/12/2021

LADEIRA, Felipe Oliveira et al. *A Influência do EAD nas Universidades Brasileiras*. Disponível em:http://ueadsl.textolivre.pro.br/2012.2/papers/upload/46.pdf. Acesso: 20/12/21

MOREIRA, Ana. *Método Dalcroze: educação musical para o corpo e a mente*. 2003. Monografia, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

PACHECO, Claudia; BAE, Tutti. *Canto-Equilíbrio Entre Corpo e Som*. Irmãos Vitale, 2006

PENNA, M; Não basta tocar? Discutindo a formação do educador musical. *Abem*. Nº 16, 2007.

SILVA, Evaldo; SOUSA, Simone e CARVALHO, Quésia. A voz do corpo: percepções formativas no canto coral. Anais do Congresso Nacional da Associação Brasileira de

Educação Musical- *Abem*. 2015, Natal-RN, UFRN. 2015.

TRAGTENBERG, Lucila Romano. *Voz ao vivo em atividade remota: possibilidade e especificidades*. Rebento, v. 1, n. 12, p. 19, 2020. Disponível em: http://200.145.112.29/index.php/rebento/article/view/484

Etnometodologia, Análise de Conversa e duelos de rimas: apontamentos iniciais de pesquisa

Thiago Cazarim
Cefet-MG
tcazarim@cefetmg.br
Jordana da Veiga
UFMG
jveigass.flute@gmail.com
Mayara Calfa
Uninter
mayaracalffa@gmail.com
Thallys José Rodrigues de Oliveira
UFMG
tjrdojosef@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar apontamentos iniciais do projeto de pesquisa *Poéticas da interação: análise interacional de duelos de rimas*, que consiste no estudo dos processos de improvisação musical adotados por MCs em duelos de rimas a partir do referencial de áreas como a microssociologia de E. Goffman, o interacionismo simbólico, os estudos de pragmática e, em especial, a Etnometodologia e a Análise de Conversa - estas duas últimas vertentes sendo o foco da presente discussão. Inicialmente, apresentamos um breve mapeamento das pesquisas brasileiras sobre duelos de rimas (seção 1). Conforme apontamos, há uma tendência clara entre os pesquisadores brasileiros em abordar os duelos de rimas a partir de uma perspectiva socioantropológica (14 pesquisas) em detrimento da discussão da função poética desta prática musical (1 pesquisa). Em seguida, apresentamos apontamentos gerais sobre a Etnometodologia e a Análise de Conversa (seção 2), enfatizando as afinidades destas abordagens com as características musicais dos duelos de rimas. De forma a demonstrar mais claramente tais afinidades, analisamos (seção 3) trechos de uma competição de batalha de rimas ocorrida no ano de 2017 em Belo Horizonte - MG à luz dos pressupostos da Etnometodologia e da Análise de Conversa. Argumentamos que, em analogia ao termo "etnometodologia", podemos pensar a ideia de uma etnopoética enquanto conjunto de "métodos" (regras, ritos, procedimentos) empregados por performers musicais (MCs) em seus processos de criação musical (improvisos rimados). Concluímos (seção 4) que esta etnopoética, por sua vez, remeteria a uma série de relações sociais que a análise etnomusicológica atenta deverá ser capaz de descrever sem obliterar a função poética dos duelos de rimas.

Palavras-chave: Duelo de rima, Etnometodologia, Análise de conversa

Ethnomethodology, Conversation Analysis and Battle Rap: First Research Notes

Abstract: The objective of this article is to present initial notes of the research project *Poetics of Interaction: interactional analysis of battle rap*, which consists of the study of the musical improvisation processes adopted by MCs in battle rap performances in dialogue with research areas such as the microsociology of E. Goffman, symbolic interactionism, pragmatic studies and, in particular, Ethnomethodology and Conversation Analysis - these last two being the focus of the present discussion. Initially, we present a brief mapping of Brazilian research on battle rap (section 1). As we have pointed out, there is a clear tendency among Brazilian researchers to approach rhyming duels from a socio-anthropological perspective (14 studies) to the detriment of the discussion of the poetic function of this musical practice (1 research). Then, we present general notes on Ethnomethodology and Conversation Analysis (section 2), emphasizing the affinities of these approaches with the musical characteristics of battle rap. To demonstrate such affinities more clearly, we analyzed (section 3) excerpts from a battle rap contest that took place in 2017 in Belo Horizonte - MG in the light of the assumptions of Ethnomethodology and Conversation Analysis. We argue that, in analogy to the term "ethnomethodology," we can think of the idea of an ethnopoetics as a set of "methods" (rules, rites, procedures) employed by musical performers (MCs) in their musical creation processes (rhyming improvisations). We conclude (section 4) that such

ethnopoetics, in turn, could refer to a series of social relations that careful ethnomusicological analysis should be able to describe without obliterating the poetic function of battle rap.

Keywords: Battle rap, Ethnomethodology, Conversation Analysis.

1. Introdução

O crescimento e diversificação dos estudos brasileiros sobre aspectos da cultura hip-hop, em parte, tem refletido as próprias transformações da cultura hip-hop no país, o que também tem sido apontado por alguns autores (TEPERMAN, 2015; MACEDO, 2016). É nesse contexto que nota-se um crescimento progressivo de estudos sobre uma prática musical que tem se destacado sobremaneira na última década: as competições denominadas batalhas ou duelos de rimas/MCs.

De forma a fornecer um retrato mínimo do estado das pesquisas sobre duelos de rimas no Brasil, procedemos, no dia 14 de junho de 2022, a um levantamento bibliográfico no Catálogo Capes de Teses e Dissertações a partir de combinações dos termos “batalha”, “duelo”, “rima”, “MC” (singulares e plurais). Do total de quinze trabalhos disponíveis, um foi desconsiderado por não conter relação com o assunto (tese da área de fonologia).

Dentre as pesquisas consideradas, notamos a centralidade de discussões socioantropológicas, tais como a presença de jovens em duelos de rimas em Alagoas (BARROSO, 2019) ou a presença de grupos LGBTQIA+ em duelos de rimas no estado de São Paulo (BORGES, 2021). Essas pesquisas tendem a enfatizar os conflitos, as resistências, as desigualdades sociais e disputas políticas como marcas registradas dos duelos de rimas. Dentre as questões mais proeminentes, destacamos aquelas relativas a raça e gênero (BORGES, 2021), ocupação de espaços públicos historicamente negados à população negra e periférica, mulheres e comunidade LGBTBQIA+ (PETRY, 2017). A respeito desta última temática, notamos que a ocupação cultural de espaços urbanos serve como estratégia de resistência à repressão estatal praticada contra a realização de eventos de hip-hop, mas também como modo de demarcar espaços na esfera pública por meio dos duelos de rimas. Em suma, estas pesquisas têm apontado diferentes relações entre a cultura hip-hop, marcadores sociais, vida política e o espaço urbano.

Este breve levantamento ilustra a tendência de negligenciar a discussão dos aspectos poéticos do hip-hop, dado que somente uma pesquisa, em todo o período analisado, dedica-se especificamente a tratar os duelos de rimas no nível de sua função poética (TEIXEIRA, 2015). Em que pesem a relevância das caracterizações sociopolíticas da cultura hip-hop, ainda assim uma série de aspectos centrais dos duelos de rimas carece de estudo sistemático, tais como a descrição detalhada dos modos pelos quais se constituem as práticas

de improvisação e de como intervêm, nos duelos de rimas, os elementos interacionais neles presentes.

Para cumprir tais objetivos, faz-se necessário recorrer a aportes teórico-metodológicos e modelos explicativos das relações travadas por MCs em contexto de improvisação pública. Na tentativa de apresentar contribuições nessa direção, o presente artigo objetiva indicar possíveis interfaces da Etnometodologia e da Análise de Conversa com o estudo etnomusicológico dos duelos de rimas.

2. Etnometodologia e Análise de Conversa

O objetivo desta seção não é apresentar um panorama histórico do desenvolvimento da Etnometodologia (EM) e da Análise de Conversa - às vezes referida como Análise de Conversação - (AC), panorama, aliás, desenvolvido por autores como Kerbrat-Orecchioni (2006) e Watson e Gastaldo (2015). Nosso propósito aqui será somente recuperar algumas linhas mestras destas vertentes, de modo a situar o interesse de ambas para o estudo contextualizado das práticas musicais.

De modo geral, podemos situar tanto a EM quanto a AC como vertentes de pesquisa com alto grau de atenção à dimensão praxiológica das relações humanas, além de uma insistência metódica e metodológica na prevalência da formação de juízos teóricos a respeito de dados em vez da adoção de pontos de vista analíticos generalizantes que não tenham sido formados a partir da observação empírica. Outro aspecto importante de ambas as vertentes é a concepção de ator social, que não é meramente um sujeito dotado de consciência reflexiva, mas, sobretudo, aquele que expressa seu saber por meio de práticas coletivamente construídas. Aqui a expressão "senso comum" adquire uma nuance muito peculiar: trata-se não somente do reconhecimento, por parte da EM e da AC, de que é necessário partir daquilo que é ordinário, socialmente reconhecido e praticado, mas que o *sentido* das práticas sociais estudadas é, ele mesmo, produzido *enquanto prática compartilhada*. Por conseguinte, as análises da EM e a AC priorizam os *modos* pelos quais pessoas comuns, em situações comuns, comumente realizam suas práticas por meio das quais produzem sentido da vida em sociedade. Daí, por exemplo, a descrição sintética de Kerbrat-Orecchioni (2006, p. 20) sobre a EM: "trata-se, nessa perspectiva, de descrever os 'métodos' (procedimentos, saberes e técnicas) que os membros de uma dada sociedade utilizam para gerir como convém o conjunto de problemas comunicativos que eles têm de resolver na vida cotidiana". Em chave análoga, Watson e Gastaldo (2015, p. 14) pontuam que a EM pode se caracterizar como "o estudo dos métodos culturais usados pelas pessoas

comuns para fazer sentido dos contextos específicos de seu mundo, e para converter esses sentidos em ações e interações sociais". Aliás, é precisamente a ideia de "métodos culturais" que caracteriza a palavra "etnometodologia": por assim dizer, as formas coletivamente "ritualizadas", organizadas e reguladas de ação social tal como praticadas e formuladas praxiologicamente por seus praticantes.

Ora, se partimos da ideia de que estamos lidando com a ideia de que a descrição do *sentido* das práticas culturais necessariamente envolve a compreensão dos *modos* ("métodos") de realização de tais práticas, uma série de consequências teórico-metodológicas derivam daí, dentre as quais destacamos as seguintes:

1) <u>*cultura como método*</u>: a cultura é vista como um conjunto de práticas organizadas por atores que desempenham competências em situações estruturadas. Os valores, sentidos, normas, expectativas etc. se expressam em ações sociais compartilhadas e estruturadas de modo prático;
2) <u>*concepção prática da linguagem e primazia do diálogo*</u>: a EM e a AC partem do princípio de que uma das ações centrais da vida social reside na linguagem. Aqui é importante observar que a linguagem será entendida como *prática*. Contudo, não será simplesmente a constatação do caráter praxiológico da linguagem, mas o privilégio analítico sobre o que se considera como a forma mais "natural" da linguagem: o diálogo. Portanto, para a EM e a AC, é fundamental partir da prática de linguagem mais difundida e presente no "senso comum" das sociedades, para pensar o modo como atores estruturam suas relações e os sentidos da vida social;
3) <u>*atenção formal às práticas sociais*</u>: se a cultura é vista como conjunto de métodos que atores sociais coletivamente produzem e organizam, a compreensão dos etnométodos passa necessariamente pela compreensão da *forma* como as práticas sociais se organizam. Isto não significa simplesmente dizer que a EM e a AC são formalistas ou que procuram "resgatar" a dimensão formal das ações sociais. Ao contrário, significa indicar que o próprio sentido de uma ação social se expressa no modo como as pessoas *formam* suas práticas. O sentido da ação social não é apenas formado na prática, mas ele é uma prática metódica que, como tal, possui forma (modos, ritos, regras), embora sempre negociada localmente e passível de contestação, reformulação e recriação.

A breve caracterização que fizemos da EM e da AC nem de longe esgota o tema. De toda forma, os traços gerais que apontamos fornecem interessantes possibilidades

investigativas para o estudo de práticas musicais tais como os duelos de rimas. A seguir, listamos, a título de hipóteses provisórias, duas possíveis interfaces de pesquisa entre duelos de rimas, EM e AC:

a) *EM e AC como aporte teórico-metodológico para estudo de improvisação musical:* ao defenderem o caráter dialogal da linguagem ordinária, a EM e a AC estabelecem importantes *insights* para o tratamento das ações sociais nas quais "textos" são produzidos de forma interacional e colaborativa (Kerbrat-Orecchioni, 2006, p. 11) em contextos (conferir próximo tópico) bem definidos;

b) *ordem social e contextualização das práticas culturais:* a EM e a AC tendem a partilhar concepções bastante singulares sobre o significado da categoria "contexto". Em vez de tentar "contextualizar" práticas em relação a enquadres genéricos sobre a vida social, estas vertentes consideram o contexto no nível concreto dos eventos estudados. Isso não quer dizer necessariamente uma desatenção à existência de estruturas, conjuntos normativos, regras etc. que permeiam diferentes eventos sociais; significa, somente, que qualquer tentativa de generalização não pode emergir *antes* da consideração dos contextos concretos e dos dados empíricos a estes referidos. Portanto, a tarefa de "contextualização" da EM e da AC passa pela compreensão de que o "social" é uma *ordem prática* co-construída por diferentes atores em situações específicas. Contextualizar uma prática é, aqui, principalmente descrever sua organização - ou seja, os etnométodos que regem cada contexto concreto.

Na primeira hipótese de pesquisa, temos o problema da ordem do que queremos chamar aqui de *etnopoética*: os métodos por meio dos quais determinados atores organizam situações de performance musical. A segunda hipótese, por sua vez, chama a atenção para o modo como a etnopoética dos duelos de rimas constitui ordens sociais. Na próxima seção, esboçamos alguns apontamentos sobre a utilidade da EM e da AC para pensar o estudo das práticas musicais presentes nos duelos de rimas. Nas considerações finais, faremos um balanço sobre as relações entre a etnopoética dos duelos de rimas e sua "contextualização" - uma questão central nos estudos musicológicos e, em particular, etnomusicológicos.

3. Etnopoética dos duelos de rimas

Para exemplificar a discussão da presente seção, tomaremos por base a batalha de rimas entre os MCs Mano Z (representante do estado do Acre) e Jeff (representante do estado

do Maranhão) ocorrida durante o evento *Duelo Nacional de MCs* em Belo Horizonte em 2017 (YOUTUBE, 2017). Focaremos nossa breve análise em dois aspectos discutidos pela EM e pela AC presentes neste duelo: sistemas institucionalizados de trocas de turno e pares de adjacência.

Seguindo as formulações da EM e da AC, entendemos que uma fala formal ou institucional é uma espécie de troca de fala diferente da conversação natural e recebe esse nome por causa da "estrutura interacional e não pelo o que é dito" (WATSON & GASTALDO, 2015). Diferentemente das conversas informais do cotidiano, um sistema de fala formal ou institucional tende a estabelecer parâmetros conversacionais mais protocolares, além de demarcar mais explicitamente as diferentes posições que os atores assumem durante a interação. Na batalha entre Mano Z e Jeff, quando o primeiro inicia sua rima, podemos vislumbrar a incidência da fala formal:

Mano Z:
O que acontece aqui?

Público:
Duelo de MC

Mano Z:
O que acontece aqui?

Público:
Duelo de MC

Mano Z:
O que acontece aqui?

Público:
Duelo de MC
(YOUTUBE, 2017)

Neste trecho, onde vemos um padrão de pergunta-e-resposta pré-alocadas entre MCs e plateia que abre o turno, observa-se propriedades da fala formal incluídas no discurso entre as partes.. A pré-alocação pressupõe uma convenção entre as partes onde o público já sabe

não somente qual é a resposta a ser dada à pergunta do MC, mas também: 1) quem é esperado que se coloque na posição de "perguntar" e em quem recai a expectativa de responder; 2) quantas vezes o jogo de pergunta-e-resposta deverá ser realizado antes do início da rima; 3) quanto tempo se espera que dure a interação entre os atores em questão.

Nos turnos seguintes percebe-se que cada MC usa um turno de fala maior do que o anterior, também pré-alocado, improvisando durante aproximadamente 30 ou 45 segundos, apenas então transferindo o turno ao outro MC. A sequência entre MCs é pré-alocada também no que concerne: 1) ao número máximo de turnos (dois *rounds* em cada batalha, mais um terceiro no caso de empate); 2) à ordem dos MCs em cada *round* (o MC que inicia rimando no primeiro *round* fará o turno final no segundo, e vice-versa); 3) à expectativa de momentos de pausa entre os turnos de cada MC (quando coincidem com a mudança de *beat*, são ditos "virar"). É importante destacar aqui que, no caso de empate, adota-se um regramento especial para os turnos de fala entre MCs, caracterizado como "bate-e-volta". Neste caso: 1) os dois MC usam o mesmo *beat* o tempo todo (o DJ não "vira" o *beat*); 2) define-se, usualmente por meio de "par ou ímpar", o MC que iniciará o turno; 3) cada MC tem, em média, quatro turnos de improvisação, sendo estes intercalados entre os MCs, e o primeiro turno de cada um possui o dobro da duração dos três últimos. Independentemente da ocorrência do terceiro turno, segue-se mais um turno de na interação que constitui o sistema de julgamento dos MCs e que é realizado pelas manifestações do público e de juízes convidados (normalmente, estes últimos são dois).

Dentro da estrutura interacional dos duelos de rima, que, como vimos, obedece a diversas ordens de formalidade, encontramos a recorrência de alguns tópicos poéticos, tais como o *braggadocio*, a desqualificação do oponente, comparações e também aquilo que Fleury e Cazarim (2020) denominam motes metaperformanciais. Por meio do autoelogio, da descaracterização do adversário, do estabelecimento de comparativos entre si e ao tecer comentários sobre a natureza do ato de rimar ou sobre aspectos musicais do rap, MCs travam interações utilizando a linguagem para estabelecer aquilo que a AC denomina *ação conversacional*. Esta ideia refere-se ao fato de que, num diálogo, os sujeitos não apenas enunciam tópicos (assuntos), mas sim *realizam* atos por meio da linguagem. Uma ação conversacional que já foi mencionada aqui se dá entre público e MCs no início dos turnos de improvisação: o ato de "perguntar", ao que se espera obter uma resposta. O par "pergunta/resposta" caracteriza a ação conversacional "perguntar" de tal forma que a própria ideia de uma pergunta completa realizada numa interação só parece fazer sentido se houver um retorno, em outro turno de fala, daquele a quem a pergunta se dirige. Essa complementaridade

entre elemento de início e elemento de fechamento de uma ação conversacional é denominada *par de adjacência*.

Numa estrutura de conversa não-institucionalizada, espera-se que cada elemento de um par de adjacência seja complementado (mesmo que negativamente) para que a ação conversacional não permaneça em aberto. Watson e Gastaldo (2015, p. 123) apontam que tende a haver um acordo tácito entre os atores envolvidos num diálogo sobre a necessidade de completar as ações conversacionais (uma saudação, no exemplo dos autores) - acordo este que, se ignorado, tende a gerar perturbações variadas no curso da interação (a inobservância do acordo podendo, por exemplo, ser interpretada uma grosseria).

Ao observar a batalha de rimas em questão, notamos algumas particularidades. A mais óbvia diz respeito ao fato de que, devido à estrutura formalizada das sequências de turnos (cf. *supra*), os pares de adjacência das ações conversacionais de *braggadocio*, ataque, comparação e comentário metaperformancial necessariamente ficarão afastadas temporalmente. Este afastamento temporal, por sua vez, parece ter uma segunda consequência: uma maior flexibilidade quanto à forma ou à necessidade estrita de completar as ações conversacionais abertas pelo MC oponente. No próximo exemplo, vemos Jeff abrir uma sequência de trêsações conversacionais, distribuídas ao longo de quatro estrofes (comparação 1, ataque, comparação 2), e que serão arrematadas em apenas dois versos por Mano Z:

Jeff:
Mano tu é um bosta, eu sou criativo
Tu é tão bosta, não serve nem de aperitivo
Sabe por quê? Tô pique máquina mortífera
hoje eu vou te matar e ainda vou jantar tuas vísceras

Otário, vem comigo tá fudido
Irmãozinho agora eu faço no conflito
Sabe porque mano tu é boçal
É aperitivo só que o rap é o meu prato principal

Otário mas aqui meu mano você não convém
É o prato principal mas você não digere bem
Otário sabe porque, mano se comporta
É comida só que as tuas ideias são torta

Tá ligado, mano não se atura
Tu é torta, eu sou recheado de cultura
Otário, isso que eu faço o ataque
tá vendo que eu troco mano a essência de Tupac
[...]
Mano Z:
É o prato principal, bagulho me consome
Se tu é da cultura cê tá passando é fome
(YOUTUBE, 2017)

O objetivo desta seção foi mostrar de que modo o estudo sistemático do emprego ou da inobservância de princípios conversacionais (o grau de formalidade esperada e os pares de adjacência de ações conversacionais) poderia resultar numa compreensão dos *métodos* utilizados por MCs para realizar sua improvisação - a isto chamamos aqui de etnopoética. Retomaremos este ponto na próxima seção, ao pensarmos as questões contextuais envolvidas na etnopoética dos duelos de rimas.

4. Considerações finais

Teperman (2013) indica que os processos de improvisação dos MCs depende, em grande medida, do domínio de um repertório considerável de elementos *não-improvisados* cujo uso deve *fazer parecer*, *dar o efeito de* rimas completamente improvisadas. As rimas que não articulem bem esta impressão de improviso tendem a ser apontados como "decoradas", uma alcunha altamente depreciativa no contexto dos duelos de rimas - e os MCs que conseguem evitá-la tendencialmente obtêm um reconhecimento público muito mais positivo que os MCs "de decorada".

No entanto, como pensar a valoração da impressão de improvisação - uma questão coletiva candente nos duelos de rimas - considerando o alto grau de formalidade envolvido na estruturação da interação entre MCs, além das interações entre MCs e plateia? Esta questão suscita diversas outras. Qual o limite de tolerância do público com as "decoradas"? Como os parâmetros de reconhecimento de "decoradas" são estabelecidos pelos MCs e por suas audiências? Como a utilização de um sistema altamente regrado de improvisação musical permite a construção da impressão de improviso *stricto sensu*? Por fim: como estas questões são atualizadas coletiva e interacionalmente nos duelos de rimas?

Ao finalizar este texto, e sem possuir ainda respostas definitivas para as questões

levantadas, gostaríamos apenas de indicar que a descrição dos métodos empregados na etnopoética dos duelos de rimas já apontam diretamente para a necessidade de estudo das interações performanciais enquanto sociais. As disputas por reconhecimento público, pelos parâmetros de fruição musical, a atribuição definida de papéis diferentes, tudo isto demonstra que o estudo da etnopoética pode ser, em si mesmo, o estudo de relações sociais bastante complexas. Por isso propomos, para futuras pesquisas, um olhar sensível para a descrição detalhada dos modos de fazer dos MCs: sua arte improvisatória não está desconectada das dinâmicas sociais que ela alimenta e das quais se nutre.

Referências

BORGES, Lais Gomes. *Batalha Dominação:* ritmo, poesia e gêneros dissidentes no largo da São Bento - SP. 170 fls. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2021 .

FLEURY, M. C.; CAZARIM, T. Batalhas do rap: performances e disputas artísticas num Simpósio de Musicologia. In: SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. ROSA, Robervaldo Linhares; CRANMER, David (org.). *Musicologia & Diversidade.* Curitiba: Appris, 2020. p. 729 – 766.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Análise da conversação:* princípios e métodos. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

MACEDO, M. Hip-hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica. In: KOWARICK, L.; FRÚGOLI JUNIOR, H. (org.). *Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos.* São Paulo: Editora 34/Fapesp, 2016. p. 23 – 54.

PETRY, Heloisa. *Batalha das mina*: o rap como território de lutas em Florianópolis. 201 fls. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

TEIXEIRA, V. P. *Sons do Sul:* performances e poéticas do rap em Porto Alegre. 183 fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

TEPERMAN, R. Improviso decorado. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 56, 2013. p. 127 – 150.

___. *Se liga no som:* as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

YOUTUBE. *Mano Z [AC] vs Jeff [MA] (1ªFase) - DUELO DE MCS NACIONAL 2017.* 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fJSvt8afX0o&list=PLyWudoxsjspOvPFwjhjlxAS1gkaZGYhru&index=7&t=0s>. Acesso em: 29 jun. 2022.

WATSON, R.; GASTALDO, É. *Etnomedotologia & Análise da Conversa.* Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes/Editora PUC-Rio, 2015.

Marajó pai dégua: A importância do diálogo entre a sociedade e os Mestres de Cultura

Juliano Cássio da Silva Conceição
Universidade Federal do Pará
jcassiomarajo@gmail.com

Otávio da Silva Nascimento Júnior
Universidade Federal do Pará
nicjuniormarajo@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo descrever a importância da realização de eventos como o Marajó Pai Dégua, que possam estabelecer o diálogo entre a sociedade em geral e os Mestre de Cultura da região, de modo que os conhecimentos tradicionais possam ser discutidos e também seja um canal que possibilita dar voz a esses atores muitas vezes invizibilizados em nosso meio social, mas com conhecimento valioso para ser disseminado. O evento, que em 2022 está na sua sexta edição, é também uma oportunidade de se criar um canal entre a academia e o conhecimento popular. Utiliza-se no referencial teórico autores da área de etnomusicologia como Blacking (1981; 1995), Netll (1983), Queiroz (2004) e Luhning; Tugny (2016). Trata-se de uma pesquisa bibliográfica e etnográfica, em que se descreverão relatos dos próprios Mestres de Cultura. A partir dos dados coletados é possível conculir o quanto os Mestres se sentem gratos e valorizados pela organização de eventos tão importantes como o Marajó Pai Dégua, tanto pela visibilidade de seus trabalho, quanto pela interação com outros Mestres das mais diversas regiões.

Palavras-chave: Marajó. Mestres de Cultura. Etnomusicologia.

Marajó pai dégua: The importance of dialogue between society and Masters of Culture

Abstract: The present work aims to describe the importance of holding events such as Marajó Pai Dégua that can establish dialogue between society in general and the Masters of Culture in the region, so that traditional knowledge can be discussed and also be a channel that makes it possible to give voice to these actors who are often made invisible in our social environment, but with valuable knowledge to be disseminated. The event, which in 2022 is in it's sixth edition, is also an opportunity to create a channel between university and popular knowledge. Authors in the field of ethnomusicology such as Blacking (1981; 1995), Netll (1983), Queiroz (2004) and Luhning; Tugny (2016). This is a bibligraphic and ethnographic research, in which reports from the Masters of Culture themselves will be described. From the data collected, it is possible to conclude how much the Masters feel grateful and valued for the organization of such important events as the Marajó Pai Dégua, both for the visibility of their work and for the interaction with other Masters from the most diverse regions.

Keywords: Marajó. Culture Masters, Ethnomusicology.

1. Apresentação

A pesquisa foi desenvolvida com o objetivo de demonstrar como a organização de eventos como o Marajó Pai Dégua, que neste ano de 2022 teve a sua 6ª edição realizada, pode colaborar com a valorização da cultura da região, com o reconhecimento e valorização dos Mestres e Mestras de Cultura e com a construção de novas epistemologias a partir do vasto conhecimento popular que os fazedores de cultura detém e que são socializados em eventos dessa natureza.

É importante ressaltar que em uma região tão desassistida como o Marajó e com índices de desenvolvimento humano ainda tão baixos, iniciativas como essa têm uma importância imensurável, principalmente porque eventos como o Marajó Pai Dégua dão oportunidade para vozes de grupos minoritários que são silenciadas das mais diversas maneiras falarem, se expressarem, dialogarem com diversos segmentos da sociedade e, com isso, passam a ter a visibilidade e caminham para alcançarem o reconehcimento que merecem.

Essa pesquisa foi realizada por dois Marajoaras, que possuem o lugar de fala para falar de sua cultura, de sua região e das mazelas pelas quais o povo marajoara convive diariamente, mas resiste sempre. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, como ênfase maior em autores da etnomusicologia como Blacking (1981; 1995), Netll (1983), Queiroz (2004) e Luhning; Tugny, (2016) e também de uma etnografia. A pesquisa também pode ser considerada como participativa, uma vez que os pesquisadores estavam engajados tanto na organização do evento, como na participação nas mesas de debate.

As entrevistas com os mestres foram realizadas na ocasião do V Marajó Pai Dégua, em maio de 2021, na cidade de Soure-Pa. Dados dessa etnografia também são resultados dos registros realizados a partir da observação em campo ao longo dos anos em que o evento vem sendo organizado. Essas observações foram realozadas nos municípios do Marajó de Soure, Salvaterra, Cachoeira e Santa Cruz do Arari.

Percorrer o Marajó, conhecer suas diversas paisagens naturais, navegar pelos rios seja em rabetas ou rabudos (como são conhecidas as pequenas embarcações dependendo da região do Marajó), estar em contato e ouvir o povo marajoara, sobretudo acerca da cultura que tanto amam, é extremamente gratificante.

2. O que é o Marajó Pai Dégua.

O Marajó Paidégua surgiu a partir da observação de uma grande quantidade de

riquezas culturais existentes na nossa região do Marajó como a cerâmica, a culinária, o artesanato, a música, os costumes e, sobretudo, o próprio povo marajoara que é a riqueza de maior valor.

Ao obeservar tanta produção cultural e artística contrastando, ao mesmo tempo, com as poucas oportunidades para que os Mestres pudessem mostrar seus trabalhos ao mundo, juntamos um grupo de apaixonados pelo Marajó e criamos juntos o Seminário de Educação e Cultura com o objetivo de dialogar sobre o Marajó, sua força e também sobre os problemas sociais, que acreditamos que podem ser diminuídos com investimentos na educação e na cultura local que tanto expressa a identidade do nosso povo marajoara. Afinal, essas são as teias de significados que tecem a nossa cultura, como foi referido por Geertz (1989).

O Marajó Paidégua é um evento com a cara da nossa gente, onde se busca fazer uma interação entre nossas potencialidades culturais, com o foco para a Educação, cuja missão é disseminar e fortalecer as riquezas culturais da nossa região, bem como a valorização dos mestres de cultura. É um evento itinerante por entender a diversidade do Marajó, sobretudo no que se refere às características geográgicas, de clima, estações, costumes etc.

O evento inclui o Encontro de Mestres de Carimbó do Marajó e também já atinge Mestres de outras regiões do estado do Pará, promovendo momentos de muita cultura regional e valorizando os talentos dos nossos Mestres de Carimbó que vivem, cantam e encantam com as composições que exaltam a nossa terra. A ideia é fazer com que os dententores dos saberes e dos conhecimentos tradicionais sejam lembrados e reconhecidos, principalmente pelos próprios Marajoaras.

O evento teve início na comunidade rural de Cuieiras, subindo o Rio Paracauary em Soure. Naquele lugar juntamos os tradicionais vaqueiros de várias fazendas e localidades em dois dias de festa, gincana, corrida de cavalo, competição de dança e outras atividades esportivas e culturais.

Depois foi a vez do evento ser sediado em Soure e, em seguida, Cachoeira do Arari, onde tivemos a primeira aula oficial da Luta Marajoara. Nesse evento, em Cachoeira, discutimos e decidimos o encaminhamento de que a Luta Marajoara fosse legitimada como patrimônio imaterial do Pará. Assim, o 3° Marajó Pai Dégua já dava sua contribuição para que essa luta tivesse seu objetivo alcançado e fosse, hoje, reconhecida como o segundo esporte genuinamente brasileiro, junto com a capoeira. Em março de 2022, a Luta Marajoara foi declarada como Patrimônio Cultural de natureza Imaterial do Estado pela Assembléia Legislativa do Pará (Alepa).

A 4ª edição do Marajó Pai Dégua foi em Santa Cruz do Arari, a terra da diversidade,

que nos presenteou com uma troca de conhecimentos e valores marajoaras inestimáveis. Santa Cruz do Arari é um município localizado no Marajó com pouco mais de 10 mil habitantes, segundo dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). O município fica localizado às margens do lago Arari, que é considerado um dos maiores lagos durante o período da invernada e cheias, mas que seca bastante durante a estiagem. Parte das vias públicas da cidade são pontes e seu povo é muito repectivo.

A 5ª edição do evento ocorreu em 2021. O evento foi on-line devido à pandemia da COVID-19, mas contou com a participação presencial de diversos Mestres e Mestras dos municípios do Marajó e de outros municípios do estado do Pará, em Soure, devidamente vacinados e obedecendo aos protocolos sanitários recomendados pelas autoridades da saúde. Foram dias de muita troca de experiências e de muito aprendizado. O evento contou com a participação de Mestre Damasceno, Mestre Madureira, Mestre Come Barro, Mestra Jesus, Mestre Bode, Mestre Roberto do Babá, Mestre Luís Carlos, Mestre Genézio, dentre outros.

Figura 1 – 5º Marajó Pai Dégua, em Soure-Pa.



Fonte: Proprio Autor (2021)

Em 2022, realizamos a 6ª edição do Marajó Pai Dégua no município de Salvaterra. O evento contou com a presença de Mestres e Mestras da Cultura Popular de todo o estado do Pará. Foi registrada a participação de mais de 100 músicos e tocadores de carimbó, artesãos e

outros atores do meio cultural. Foram realizadas diversas oficinas, palestras, feira de artesanato e apresentações culturais de grupos de diversos municípios num momento de muita troca e interação durante os três dias de evento, com a participação de grande número de inscritos. Dessa maneira, foi possível avaliar o quanto é nítido o crescimento do evento e a relevância que ele vai alcançando, podendo já ser considerado um dos maiores eventos culturais e educacionais de todo o Marajó.

A participação do público foi muito ativa tanto nas ofeicina, quanto nas palestras e mesas de debate. Dentre as oficinas tivemos a de confecção de maracas, luta marajoara, dança de ritmos regionais etc. Dentre as mesas de debate, o evento contou com a apresentação de uma mesa composta apenas por mulheres negras debatendo os mais diversos assuntos a partir do seu lugar de fala.

Figura 2 – 6º Marajó Pai Dégua, em Soure-Pa.



Fonte: Proprio Autor (2022)

3. Aspectos Etnomusicológicos.

Promover eventos que consigam promover a interação social entre os próprios fazedores da cultura e detentores do conhecimento popular é uma importantente maneira de fortalecer a própria cultura, uma vez que, segundo a própria definição de Geertz (1989, p. 15) “a cultura é uma teia de significados tecida pelo próprio homem a partir de suas interações sociais”.

Isso fica bem evidente na fala dos próprios Mestres de Cultura que reconhecem a

importância do evento Marajó Pai Dégua, sobretudo por esta possibilidade de se encontrarem e trocarem suas experiências.

Contudo, considerando ainda essa perspectiva de cultura definida por Geertz (1989), os signos só vão possuir significados se forem compartilhados, assimilados e aceitos pelos grupos que os utilizam dentre desses processos de interação, haja vista que devem fazer sentido dentro dos respectivos grupos que validam esses signos. (BLACKING, 1981).

> Geertz é um dos vários autores que busca situar a prática artística num contexto social. Ao mesmo tempo em que concordo com isto, também inverto o processo e digo que, para um etnomusicólogo, o procedimento analítico crucial não é tanto ajustar a música dentro de um sistema social, mas iniciar com um sistema musical e seus símbolos, com estilos e grupos sonoros, e então ver como e onde a sociedade se ajusta no interior da música. Devemos considerar a cognição artística e particularmente a prática musical como tendo papéis primários na imaginação de realidades sociais (BLACKING, 1995, p. 210).

Falar em prática musical no Marajó é falar da produção de mestres e mestras que narram o cotidiano do caboclo marajoara, de suas práticas de trabalho no campo, na pesca, de sua relação com a natureza e também das encantarias, lendas e demais narrativas da transmissão oral do conhecimento popular.

Essas características das práticas musicais reforçam a identidade e está ligada com a própria existência enquanto grupo social. Dessa maneira, através dessas práticas, cada grupo enxerga sua cultura, sua vivência e se identifica. Como já foi elucidado, é preciso que esses significados sejam estabelecidos pelo próprio homem no que tange aos aspectos culturais, pois são esses significados que legitimam a cultura (QUEIROZ, 2004).

A música, portanto, como uma das formas de expressão mais antiga do homem, constitui-se uma linguagem artística organizada e estruturada culturalmente em que cada grupo cria seus próprios modelos. Segundo Nettl (1983), a música é um meio de comunicação carregado de significados nos seus contextos étnicos. O que se percebe durante a interação realizada no evento é a validação desse sentimento de pertencimento dos integrantes à sua cultura, em especial à música.

Com isso, faz-se necessário ter o entendimento de que essa forma de comunicação e de expressão é estabelecida de diversas maneiras. Assim, é possivel valorizar e legitimar outros tipos de fazer musical para além da referência da música ocidental européia, como até certo tempo os próprios etnomusicólogos concebiam dessa maneira.

> Os etnomusicólogos de antes de 1950, geralmente provenientes de uma cultura que colocava a música erudita Ocidental automaticamente em uma categoria separada e superior, [...] olhavam com suspeita a música cujos contextos e formas de transmissão eram novos, resultados de mudanças culturais. (NETTL, 2005, p. 469).

É necessário que haja significados estabelecidos pelo próprio homem no que se refere aos aspectos culturais, haja visto que, como já foi elucidado neste trabalho, são esses significados que dão ligitimidade à cultura.

A etnomusicologia, sobretudo nos tempos atuais, surge como uma potência capaz de dar outras percepções e voz a outros tipos de fazer musical, especialmente aos grupos minoritários. No Brasil, principalmente, a proposta é de uma etnomusicologia dialógica com a sociedade e que seja propositiva no sentido de estar engajada na construção de novas epistemologias a partir de outros saberes. (LUHNING; TUGNY, 2016).

4. Relatos dos Metres de Cultura

Os relatos dos Mestres de Cultura são unânimes em relação ao sentimento de satisfação em poder participar do evento Marajó Pai Dégua e da valorização que recebem, além da troca de experiências e da interação com os demais mestres e mestras, inclusive de outros segmentos além do carimbó.

Mestre Madureira (1954), de Cachoeira do Arari (Pa), ao ser perguntado na ocasião do 5º Marajó Pai Dégua sobre o que achava do evento relatou:

> Eu sou suspeito em falar desse assunto porque é uma coisa que é a menina do olhos de certas pessoas [risos] . Eu digo assim, daqui para o futuro a gente vai ter uma grande evento, a gente vai ter grandes professores, nós vamos ter as universidades mais aprofundadas neste assunto porque é devagar, devagar, água mole e pedra dura tanto bate até que fura. Então, éé eu creio, eu acho assim muito importante para o seguimento cultural do carimbó e de outras culturas na Ilha do Marajó. Até porque quando vem um mestre de carimbó, com ele vem o artesão, com ele vem outros segmentos de que eles são mestres também. Aí que a gente pode tá valorizando esse pessoal aí, porque quando é encontro de mestres não se restringe só ao carimbó. (MADUREIRA, 2021)

Observemos na fala do Mestre Madureira a percepção da valorização que o evento promove não apenas dos mestres de carimbó, mas dos mestres de outros saberes. Outro relato

importante do Mestre Madureira é em relação a sua percepção de que as universidades devem estar mais engajadas nesse diálogo com os mestres de cultura. Isso nos remete a necessidade da etnomusicologia, em especial, ser de fato dialógica com a sociedade (LUHNING; TUGNY, 2016). Esse diálogo entre a academia e os saberes tradicionais deve reverberar em todas as outras áreas de pesquisas das universidades.

Figura 3 – Mestre Madureira.



Fonte: Próprio Autor (2021)

Mestre Raimundo Rodrigues Borges, conhecido como Mestre Come Barro, de Quatipurú (Pa), dentre tantos conhecimentos que generosamente partilhou com todos como compositor, rezador de ladainhas, artesão, fabricante de instrumentos musicais etc., também deixou suas impressões sobre o evento Marajó Pai Dégua e reiterou da sua alegria de poder estar em uma cidade que nem conhecia e estar interagindo com diversos amigos da cultura popular.

> Amigo! Só posso dizer assim, agradecer a Deus em primeiro lugar, aquele que é o nosso dono, depois essa pessoa que eu não conhecia pela primeira vez estamos se conhecendo e eu chegar em uma terra que eu nunca tinha vindo é

> uma alegria muito grande, e amigo! Espera que não conhecia o Mestre Come Barro tá aqui mesmo de frente. Muito obrigado Deus, abençoe todos nós e força a nossa cultura. Eu tenho o maior valor pela cultura. (BORGES, 2021).

Figura 4 – Mestre Madureira.



Fonte: Próprio Autor (2021)

5. Considerações Finais

Diante do que foi exposto, uma pesquisa etnomusicológica em uma região como o Marajó, por si só ganha um grande destaque e assume uma importância muito relevante, no sentido de dialogar com diversos grupos sociais desassistidos, minoritários e invisibilizados, porém, detentores de enorme conhecimento e produção musical, como é o caso dos diversos mestres e mestras de cultura espalhados pela periferia desse imenso Marajó e pelo estado do

Pará.

Em relação à organização do evento Marajó Pai Dégua, são inegáveis as dificuldades de se realizar um evento dessa envergadura, em uma região de dificuldades de locomoção como o Marajó, envolvendo pessoas de municípos longínquos e alguns originários de regiões com pouquíssima estrutura nesses rincões do imenso Marajó. Contudo, a vontade que se tem em fortalecer a cultura do Marajó é o combustível para correr atrás e tornar possível a realização desse movimento tão importante para nossa cultura e para nossa gente pai dégua.

O povo marajoara todos os dias tem que criar mecanismos de sobrevivência em uma região que sofre transformações diárias. Temos regiões em que as estradas por onde passam carros ficam inundadas em certas épocas e só pode ser desbravada por barco, rabudo[48] ou cavalos e búfalos.

A cada edição do Marajó Pai Dégua temos novidades que surgem, novas emoções e muito aprendizado. Nesse 6º Marajó Pai Dégua, por exemplo, tivemos a mesa de debates composta apenas por mulheres que dialogaram sobre esse Marajó que é tão rico, plural, colorido e que ao mesmo tempo precisa de eventos e políticas públicas que objetivem valorizar a cultura, valorizar nossos Mestres e Mestras e valorizar o caboclo marajoara como um todo.

Referências

BLACKING, John. The problem of “ethnic” perceptions in the semiotics of music. In: STEINER, W. (Ed.). "e sign in music and literature. Austin: University of Texas Press, 1981.

BLACKING, John. The Study of Musical Change. In Music, Culture & Experience. Papers selecionados de John Blacking. Editado por Reginald Byron. Chicago: University of Chicago Press, 1995. Pp. 148-173.

BORGES, Raimundo Rodrigues. Entrevista sobre o Marajó Pai Dégua. [Entrevista concedida a] Juliano Cássio da Silva Conceição, em 17 de maio de 2021. Áudio. Soure-Pa.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.

LUHNING, Angela e TUGNY, Rosângela. Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias. Etnomusicologia no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2016.

MADUREIRA, Antônio Carlos. Entrevista sobre o Marajó Pai Dégua. [Entrevista concedida a] Juliano Cássio da Silva Conceição, em 17 de maio de 2021. Áudio. Soure-Pa.

NETTL, Bruno. The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

[48] Como são conhecidas algumas pequenas embarcações de madeira em algumas regiões do Marajó.

NETTL, Bruno. The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

PENNA, Maura. Reavaliações e buscas em musicalização. São Paulo: Ed. Loyola, 1990.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, 99-107, mar. 2004.

Corpo que Canta: A interligação do corpo e da voz e o desenvolvimento da musicalidade na preparação de coros.

Jonatas da Silva Pereira
Universidade Federal do Pará
jonataspee@gmail.com

Cristina Mami Owtake
Universidade Federal do Pará
cristinaowtake@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho é fruto de uma pesquisa realizada junto ao Coro Universitário da UFPA-CORUNÍ desde o ano de 2019 (de forma presencial antes da pandemia do COVID-19). É um coro que agrega pessoas de diferentes segmentos da UFPA e comunidade. Na prática de cantar em coro, faz movimentos na sua performance num trabalho de musicalidade e interpretação. Diante disso, o trabalho tem como objetivo relatar as práticas musicais realizadas no momento do aquecimento vocal e corporal para desenvolvimento dessa musicalidade. Partindo da visão dos teóricos Dalcroze e Rudolf Laban são trabalhados movimentos corporais e o fazer musical, otimizando os momentos dos ensaios, propiciando ao coralista vivências musicais significativos. Pode-se ver no CORUNÍ um espaço para experimentações práticas, enquanto bolsista, propondo atividades musicais que desenvolvem a voz e o corpo, mostrando que essas atividades musicais e corporais aliadas ao aquecimento vocal podem alavancar a musicalidade e a expressão de um coro. A metodologia utilizada foi pesquisa-ação, e pesquisa descritiva com abordagem qualitativa com base em questionário semiestruturado. Como resultado percebeu-se o desenvolvimento de aspectos como expressividade, afinação, memória e coordenação motora, bem como odesenvolvimento dos coralistas em relação a musicalidade e criatividade.

Palavras-chave: Canto coral. Música e movimento. Voz e corpo.

Body that sing: the interconnection of body, voice, and the development of musicality in the preparation of choirs.

Abstract: The present work is the result of a research carried out with the University Choir of UFPA-CORUNÍ since 2019 (in person before the COVID-19 pandemic). It is a choir that brings together people from different segments of UFPA and the community. In the practice of singing in choir, he makes movements in his performance in a work of musicality and interpretation. Therefore, the objective of this work is to report the musical practices performed at the time of vocal and body warm-up for the development of this musicality. From the point of view of the theorists Dalcroze and Rudolf Laban, body movements and music making are worked on, optimizing the moments of rehearsals, providing the chorister with significant musical experiences. One can see in CORUNÍ a space for practical experimentation, while a fellow, proposing musical activities that develop the voice and the body, showing that these musical and bodily activities combined with vocal warm-up can leverage the musicality and expression of a choir. The methodology used was action research, and descriptive research with a qualitative approach based on a semi-structured questionnaire. As a result, it was noticed the development of aspects such as expressiveness, tuning, memory and motor coordination, as well as the development of the choristers in relation to musicality and creativity.

Keywords: Choral singing. Music and movement. Voice and body.

1. Introdução

Cantar é uma prática tão antiga quanto à humanidade. Grande parte da música sempre se manifestou em práticas vocais. Na idade média, a forma plena de cerimonial das missas “missa solene" inclui um bom número de obras cantadas, além do cantochão e canto polifônico, executado por um coro ou até mesmo pela congregação. Grout e Palisca (2001) nos leva a fazer um olhar histórico para a criação musical, percebendo que a voz foi uma das primeiras possibilidades de manifestações sonoras humanas, bem como para os sons corporais e alguns materiais que pudessem servir de instrumento sonoro. Acredita-se que o canto aliado à dança foi um dos primeiros eventos artísticos do homem.

O educador musical Jacques Dalcroze (1865-1950) e o maior teórico da dança do século XX, Rudolf Laban (1879-1958), nos trazem experiências e metodologias que desmistificam e prezam o movimento no fazer musical. Eles dizem que o nosso corpo aprende primeiro, e depois de fazer o corpo sentir, entendemos o que foi feito. Assim, desenvolvemos um fazer musical consciente. Dalcroze questionou as metodologias convencionais de sua época e desenvolveu a metodologia *“Le Rythme*”, cujo objetivo ao final de seus estudos, era que os alunos dissessem ‘eu sinto’ e não somente, ‘eu sei’ e, depois, cultivar neles um desejo de auto-expressão”. (DALCROZE, 1917 apud MADUREIRA, 2008, p. 70). Laban parte da ideia de movimento corporal e foca em questões estruturais, visando ensinar o aluno a tomar consciência da relação do corpo e o espaço e as diferenças rítmicas a partir de sua própria prática.

Muitos regentes e/ou professores que estão à frente de coros, acabam desconectando o corpo da música, colocando uma pasta na frente de seus coralistas e apresentando seu repertório ou o contrário, valorizando muito o movimento esquecendo-se da parte musical. Este relato apresenta uma experiência positiva em que a voz e o corpo se relacionam de forma harmônica e complementar, trazendo um resultado equilibrado nas apresentações artísticas de um coro.

O Coro Universitário da Universidade Federal do Pará – CORUNÍ, surgiu na Faculdade de Música no ano de 2016, e tem em sua formação alunos de diversos cursos da Universidade, além de servidores e comunidade externa. O CORUNÍ enquanto espaço experimental, serve ainda como laboratório, onde alunos da graduação de música podem desenvolver e aplicar metodologias, escrever arranjos musicais para vozes, organizar e fazer os ensaios e reger o Coro. Também é um espaço de pesquisa para os alunos desenvolverem seus tcc’s e artigos.

Como bolsista e pesquisador do Coro Universitário da UFPA- CORUNÍ busco

relatar as as atividades musicais realizadas nos ensaios para desenvolvimento da musicalidade dos coralistas enquanto estratégia pedagógica na preparação de coros.

A idéia da aplicação das atividades musicais surgiu logo que ingressei no CORUNÍ, visto que sempre buscamos novas formas para o fazer musical, além disso, como este coro canta e dança, exige um preparo diferenciado, não somente da voz, mas para o corpo também. Buscamos trazer atividades onde ao mesmo tempo em que aquecemos o coro vocalmente e corporalmente, desenvolvemos a coordenação motora e cognitiva utilizando jogos musicais. Quando falamos de "dança", estamos considerando o termo segundo a definição do Dicionário Aurélio[49], "sequência de movimentos corporais executados de maneira ritmada, em geral ao som de música" e de Laban (1978), "na verdade, a dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço".

A metodologia deste estudo foi baseada em pesquisa-ação, e pesquisa descritiva com abordagem qualitativa com base em entrevistas semiestruturadas.

O levantamento bibliográfico foi realizado em livros e artigos e fundamentou nos autores que falam do coro com viés pedagógico, (FIGUEIREDO, 1989; BUNDCHEN, 2005) e autores que tratam do movimento do corpo e sua relação com a expressividade e musicalidade (DALCROZE, 1917; LABAN, 1971).

A pesquisa-Ação se deu por meio da aplicação das atividades musicais e corporais nos ensaios do Coro Universitário da Universidade Federal do Pará - CORUNÍ que ocorriam duas vezes por semana no horário de 12h às 13h30, ao longo de 10 meses (março a dezembro) no ano de 2019. As atividades tinham duração de 20 a 30 minutos, incluindo o aquecimento vocal e alongamento, antes do ensaio de repertório. Todas as atividades, as observações e seus resultados eram anotados após os ensaios. Algumas atividades também foram filmadas para serem descritas e analisadas posteriormente.

A abordagem foi qualitativa, pois os dados são resultados das entrevistas semiestruturadas com doze coralistas que participaram das atividades naquele ano. A entrevista era constituída de onze perguntas pré-estabelecidas de caráter subjetivo e objetivo, na plataforma *Google Forms.* A entrevista foi aplicada em dezembro de 2021 com a participação de doze coralistas. As perguntas eram: 1-Antes de ingressar no CORUNÍ, vocês já haviam tido uma vivência musical e onde? 2- Antes do CORUNÍ, já havia feito ou fazia parte de outro coral e se esse coral utilizava gestos e danças em suas performances e ensaios? 3 - Relatem algumas

[49] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio Século XXI: O dicionário da língua portuguesa.

atividades que mais marcou durante esse período de preparo e como isso os ajudou musicalmente; 4 - Apontem os aspectos que mais desenvolveram a partir das atividades. Foram dados sete opções: afinação, coordenação motora, memória, leitura, todos os aspectos, nenhum dos aspectos, outro (com opção de descrevê-la) e podendo assinalar mais de uma resposta; 5 – Qual a sua opinião em relação à importância de conectar a voz com o restante do corpo, e se o CORUNÍ ajudou com essa conexão; 6 - As atividades os ajudaram a desenvolver mais a afinação, coordenação motora e memória? 7 – Você acha desenvolveu a habilidade de cantar e dançar simultaneamente através das atividades? 8 e 9 – Faça uma autoavaliação do nível de musicalidade antes (pergunta 8) e depois (pergunta 9) de entrar no CORUNÍ; 10 e 11 – Fale sobre sua evolução e o desenvolvimento no canto depois das atividades.

A pesquisa descritiva foi a descrição e análise do material produzido nos ensaios do CORUNÍ. Nunes, Nascimento, De Alencar (2016) diz que: "A grande contribuição da pesquisa descritiva é proporcionar novas visões sobre uma realidade já conhecida". Foram utilizados, ainda, material fotográfico, material de áudio e vídeo, para o enriquecimento e comprovação da pesquisa.

2. Para além dos ensaios vocais

Muitos são os trabalhos que trazem como foco os benefícios sociais do canto coral, visto que dessa forma o coralista se auto desafia a trabalhar em conjunto, e ao mesmo tempo os seus próprios desafios musicais.

> O coral desvela-se assim como uma extraordinária ferramenta para estabelecer uma densa rede de configurações sócio-culturais com os elos da valorização da própria individualidade, da individualidade do outro e do respeito das relações interpessoais, em um comprometimento de solidariedade e cooperação. (AMATO, 2007, p. 6).

Podemos observar que o coral é uma ferramenta motivacional que revela resultados positivos no que se refere às relações interpessoais. É interessante ressaltar que quando se trata do ensino musical na educação básica, em escolas que possuem poucos recursos materiais para as aulas de música é uma ótima estratégia de educação musical, utilizar a voz como um instrumento orgânico de amplo acesso e baixo custo.

O cantar é uma forma de se expressar com a voz e quando esta é aliada com a dança,

expressando a música com o corpo, se torna mais expressive e musical. Por isso, a insistência de uma preparação vocal aliada à corporal e o repertório musical é imprescindível, pois desenvolve a musicalidade da canção através do canto e do corpo e, ainda, ajuda coralistas que possuem medo de público a sentirem-se mais confiantes.

> Entendemos que o cantor usa seu corpo como um meio de expressão. Em situação de palco, em especial no caso de situações que lidem diretamente com o corpo em cena, como no caso das artes cênicas, base do trabalho do grupo, se torna necessário ter em mente que o corpo por inteiro deve ser visto como instrumento essencial da comunicação entre grupo e plateia (SILVA, SOUZA, e CARVALHO, 2015, p. 6).

O coralista tem sua voz e seu corpo como meio de expressão, por isso a preparação vocal e corporal, neste caso, é a principal etapa no processo de cantar num coro que dança e devem ocorrer juntas, trabalhadas simultaneamente.

> Para que se tenha uma boa sonoridade, são necessários alguns cuidados na hora da execução musical do coral. Tais cuidados devem ser redobrados ao se trabalhar com corais performáticos, pois os mesmos geralmente são formados por pessoas que, em sua maioria, não possuem condicionamento físico e vocal para serem submetidos a um trabalho que exige deles muita coordenação e esforço (SANTOS e GUERRA, 2008, p. 5).

Esses cuidados na hora da performance devem partir desde a preparação, buscando sempre uma rotina de ensaios incluindo essas atividades musicais para desenvolver a coordenaçao motora e cognitiva.

3. Atividades musicais

Trata-se de atividades musicais aplicadas durante o momento dos aquecimentos vocais cujo objetivo é de tornar os coralistas cada vez mais expressivos e musicais, preparando-os para futuras performances.

a) Trava línguas

Segundo Fernandes, 2011, trava-língua é um jogo de palavras inseridas em frases curtas, rimadas e engraçadas. Fazem parte da cultura popular e são difíceis de serem recitados; daí o nome trava-língua.” [50]

[50] FERNANDES, Márcia. Trava-línguas infantis. Disponível em: https://www.todamateria.com.br/trava-linguas-infantis-faceis-e-dificeis/. Acesso em: 31/01/2022.

O objetivo dessa atividade era trabalhar a rítmica, sonoridade e criatividade que contém nas palavras. Essa atividade serviu como “quebra-gelo”, muito eficiente e trabalhou a interação entre os coralistas. “Quando nos sentimos inseridos e aceitos, a atividade coral pode estimular a percepção do outro dentro do grupo, desenvolvendo o senso de coletividade e da preocupação com o todo” (COSTA, 2009, p.65).

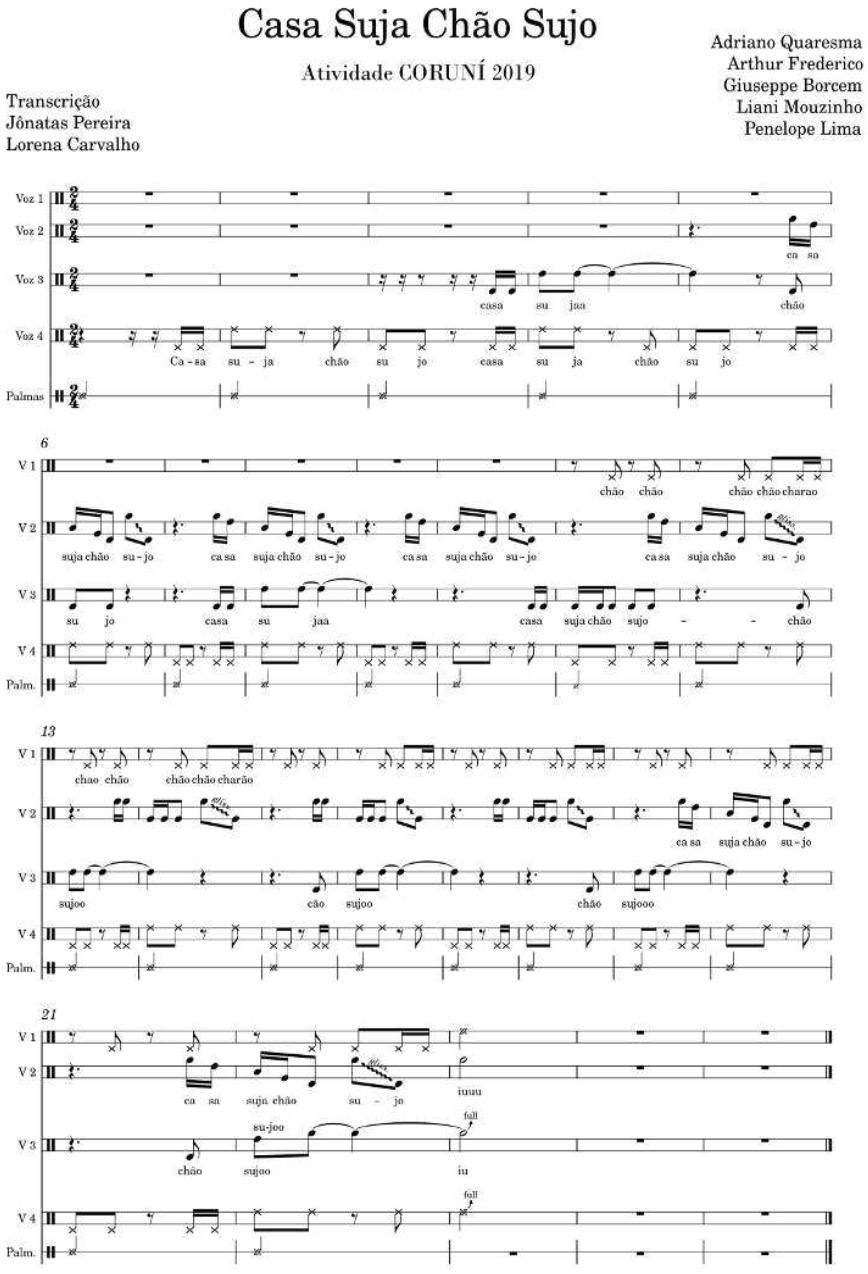
Essa atividade foi realizada com o CORUNÍ, visando uma das primeiras músicas trabalhadas no repertório naquele ano, a "Suíte Nordestina” de Ronaldo Miranda, música que precisa de boa articulação, velocidade, clareza e sonoridade das palavras.

Primeiramente perguntamos se alguém sabia algum trava-língua. Apareceram alguns: *três pratos de trigo para três tigres tristes, Casa suja, chão sujo* dentre outras. Os coralistas formaram grupos de quatro pessoas e cada grupo escolheu um trava-língua. Os grupos eram formados por coralistas novatos e veteranos. A tarefa consistia em cada grupo criar uma melodia e contracantos com a trava-língua escolhida e, ainda, criar movimentos e sons corporais harmonizando com o texto e sonoridade do trava língua, explorando as possibilidades com o corpo.

Os resultados musicais foram o despertar da criatividade por meio de composição de melodias, utilização da voz nos aspectos melódicos e percussivos, união da sua melodia com os outros coralistas estabelecendo uma relação de semelhanças e contrastes, integração dos novos coralistas com o grupo que já fazia parte do coral, acolhimento da ideia do outro, canto em grupo, concentração e, por fim, tornar o ensaio descontraído e divertido.

A figura 1 traz o exemplo dessa música composta na atividade da trava-língua, em 19/03/2019 por um dos grupos. Durante a execução, foi interessante perceber a exploração corporal de cada um dos cantores, a *Voz 4* resolveu marcar o pulso no peito com a palma das mãos, a *Voz 3* marcou a pulsação com as palmas sincronizando movimentos com a cabeça e o quadril, *Voz 2* marcou o pulso com as palmas flexionando os joelhos e propondo algo mais dançante, e, finalmente, *Voz 1* marcando o contratempo, explorando movimentos com o pescoço e flexionando os joelhos de acordo com a música.

Figura 1 - Transcrição do Trava-Língua "Casa suja, Chão sujo"



Fonte: Autor (2022)

b) Andar no espaço com paisagem sonora[51]

O objetivo dessa atividade foi trabalhar a concentração e preparar o corista ao desafio de cantar em outra língua, movimentar-se e compor uma paisagem sonora, desenvolvendo a dramaticidade e expressão corporal no ato de cantar e fazer percussão corporal ao mesmo tempo.

> A exploração das possibilidades dos cantores se aprofunda na atividade e novos e mais elaborados caminhos são descobertos. Concomitantemente, este mesmo exercício permite ao coralista estabelecer conexões entre canto e movimento, canto e sentimento, canto e dramaticidade buscando, a cada vez, o aprimoramento da performance. (COSTA, 2009 p. 69)

Uma das músicas interpretadas pelo CORUNÍ é a "Três Cantos Nativos dos Índios Kraó" ambientado por Marcos Leite. A música traz uma melodia marcante, cuja interpretação realizada pelo CORUNÍ, contém uma paisagem sonora com sons de chuva (efeitos com a utilização do corpo e voz) e som da Floresta.

No primeiro momento foi solicitado que os coralistas saíssem de seus lugares e andassem no espaço da sala. Durante a rotina de ensaios, um costume que podemos observar é que os coralistas chegam, tomam seus assentos e aguardam os vocalizes ali mesmo, nos seus lugares. Portanto, pedir para que saíssem de seus lugares, da sua zona de conforto, empurrar as cadeiras, e andar pelo espaço, já foi um exercício de movimento e interação com o outro. Costa (2009, p.68) nos fala sobre a importância desse tipo de exercício cênico no coral, "o cantor pode trabalhar seu senso de lateralidade e aprimorar sua noção espacial, além de desenvolver o domínio de seu próprio movimento".

O exercício de vir para frente e andar no espaço iniciaram com algumas pessoas ainda bem tímidas. Caminhando lentamente pelo espaço iniciamos um exercício de respiração com a expiração em *'xiii'* e *'fuuu'*, trabalhando diversas sonoridade de vento, intesidade, timbre, dinâmica em oito tempos.

Ainda caminhando pelo espaço, fomos trazendo as sonoridades do vento para o corpo, saber como o corpo sente, reage e reproduz o vento. Trabalhamos, ainda, outras

[51] Termo cunhado pelo Educador Musical canadense Raymond Murray Schafer (1933-2021). Paisagem sonora é um conceito tem origem na palavra inglesa "soundscape" e que se caracteriza pelo estudo e análise do universo sonoro que nos rodeia. Uma paisagem sonora é composta pelos diferentes sons que compõe um determinado ambiente, sejam esses sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica. Disponível em: https://www.ufjf.br/ecos/projetos-vinculados/projeto-ecologia-sonora/#:~:text=Paisagem%20sonora%20%C3%A9%20um%20conceito,%2C%20humana%2C%20industrial%20ou%20tecnol%C3%B3gica. Acesso em: 10/08/2022.

sonoridades como a chuva e o trovão usando parte do corpo como as mãos, dedos, coxa, pés para reproduzir a paisagem sonora de um dia de chuva com intensidade gradual. Dividimos a chuva em alguns estágios: chuvisco, chuva, toró (chuva muito forte no vocabulário paraense) e toró com trovões.

Ficou assim:

CHUVISCO: Estalar os dedos aleatoriamente.

ENTRE O CHUVISCO E CHUVA: Bater aleatoriamente com 2 dedos na palma da mão.

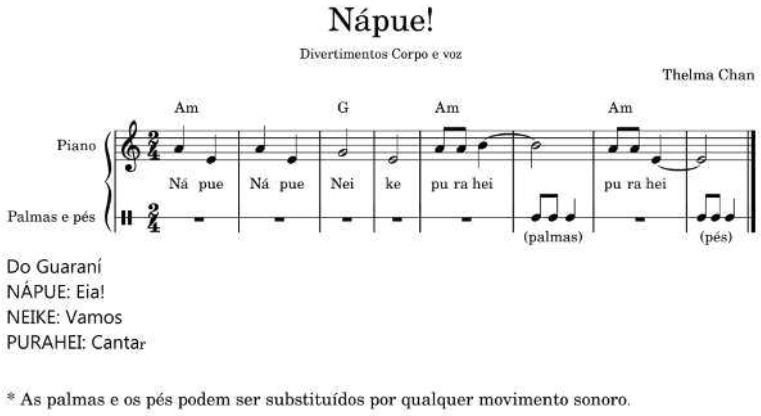
CHUVA: Bater palmas aleatoriamente com as mãos abertas.

TORÓ: Bater aleatoriamente com as mãos nas coxas em formato de concha.

Para a criação da segunda paisagem Sonora pedimos para que pensassem em algum inseto, bicho, pássaro, som da floresta, refletindo como era o som deles (agudo, grave, longo, curto, forte, fraco) e tentasse imitar. Da mesma forma que foi feito com o vento, pensasse em como os insetos e bichos se movimentavam (sua forma, seu andar) e ao caminhar pela sala, tentassem imitar com o seu corpo e preenchessem os espaços na sala.

Partindo para o aquecimento vocal, fizemos um vocalize com a língua Guaraní para já ir familiarizando com a sonoridade indígena. Utilizamos o vocalize "*Nápue*" de Thelma Chan e Telmo Cruz, que trabalha não somente a parte vocal, mas faz agrega o movimento corporal.

Figura 2 - Vocalize "Nápue"



Fonte: Divertimentos de corpo e Voz: Thelma Chan e Thelmo Cruz. 2001

Após a atividade, iniciou-se o aprendizado do repertório, foi possível constatar os coralistas mais atentos, e com maior desenvoltura e receptivos para cantar suas vozes. A timidez

é algo que enfrentamos e muitos coralistas ficavam envergonhados de imitar os bichos e fazer sons da natureza, porém, conforme atividade era sendo aplicada, insistindo e incentivando, e ouvindo a beleza do som que se formava, os coralistas foram se acostumando uns com os outros vencendo a timidez e aperfeiçoando a sonoridade do contexto sonoro proposto. A parte de paisagem sonora que fez parte da performance do CORUNÍ foi lapidada nestes momentos da atividade.

4. Impacto das atividades musicais

O processo de análise dos dados coletados se deu por meio das análise das respostas às perguntas do questionário semi-estruturado e das observações e anotações realizadas durante a aplicação das atividades musicais nos ensaios. Inclusive para muitos, tratava-se da primeira experiência musical. Sobre essa vivência. Dalcroze *apud* Oliveira (2015, p.23) nos diz que:

> Compreende a iniciação musical como algo que deve ocorrer através da vivência musical, através da utilização do corpo como instrumento, utilizando a improvisação e favorecendo competências vocais, auditivas, visuais, corporais e cognitivas.

Percebeu-se que em meio à esses relatos, as interações e o fortalecimento interpessoais que o coro vinha desenvolvendo durante as atividades e os ensaios, desenvolvendo o relaxamento, diversão e a musicalidade, ensaios descontraídos sem abrir mão da qualidade vocal. É um resultado primoroso, visto que nossos ensaios são no horário em que muitos estão no fim de uma manhã de estudo/trabalho, outros iniciando. Isso ratifica a proposta de não somente promover treinamento vocal, mas vivências musicais. "*Marcou muito a minha estadia na universidade e hoje musicalmente me ajuda muito, pois quando eu faço meus shows e gravações no meu estúdio utilizo conhecimentos e técnicas adquiridas lá*", participante B se refindo aa três atividades que ajudaram no seu dia-a-dia professional.

Um dos relatos que mais chamou atenção nos diz que o trabalho que desenvolvemos no CORUNÍ, não se restringe no momento dos ensaios ou apresentações.

> *Eu já era muito apaixonada por música. Pra mim ouvir música e cantar me anima e me deixa em paz, mesmo que não seja da minha área de estudo, tudo que aprendi no CORUNÍ me ajudou a usar minha voz e corpo (postura) de forma mais saudável.* PARTICIPANTE L.

Muitos relatos falam dos coralistas inseguros quanto ao seu corpo e a forma de se expressar com ele, mas depois das atividades, essas barreiras foram quebradas. Como para o Participante J, "*pra mim foi desafiador fazer essa conexão, pois tenho dificuldade com o corpo. O CORUNÍ me ajudou justamente nesse treino, pois eu fui "obrigada" a olhar pra isso (positivamente falando). E é gratificante ver que a gente consegue*".

É compensador ver que os coralistas compreende a integração e conexão da voz com o corpo e que é possível trabalhar a sua conexão e complementaridade.

> *Voz e corpo precisam estar alinhados, caso contrário não surte o mesmo efeito. Porque pra eu cantar eu preciso estar relaxada, concentrada, respirar na hora certa e interagir com o corpo. Além da voz na hora de cantar usamos músculos do rosto, expressões faciais, olhares, sorrisos são vários sentidos aguçados na hora do canto. Existe uma expressão 'o corpo fala', eu costumo brincar que o corpo também canta. É aquilo que chamam de o sagrado dentro de voz. Nós não vemos a voz, não vemos como ocorre o processo da voz. Mas ele ocorre dentro de nós. Nós apenas sentimos. Nosso corpo consegue sentir isso acontecendo e nosso canto se externaliza. E o CORUNÍ ajudou muito. Além de cantar, meu corpo precisava estar alerta para que tivesse que fazer em seguida, por exemplo, notas mais agudas, atenção na coreografia. Ou seja, são momentos de entrega não só de cantar mas também o teu corpo tem que estar ali entregue para aquele momento.* PARTICIPANTE E.

> *Entendo a voz também como corpo, então acredito que essa conexão já existe, mas muitas vezes não estamos atentos e conscientes dela. Participar do CORUNÍ, enquanto um coral que está sensível a isso, me ajudou a fortalecer essa consciência, especialmente nas apresentações, sendo inevitável "não cantar com todo o corpo" (e nesse corpo maior que é o coral).* PARTICIPANTE J.

Com o objetivo de saber mais sobre os aspectos específicos em que as atividades ajudaram os coralistas, uma das perguntas realizadas foi se as atividades os ajudaram a desenvolver mais a afinação, coordenação motora e memória (pergunta 4).

Os três aspectos segundo os coralistas foram muito bem trabalhados, até por conta de que em uma atividade com a finalidade de trabalhar um dos aspectos, acabava secundariamente trabalhando outros. Entre eles, afinação e coordenação motora se destacaram. Para o Participante F foi afinação "*melhorei muito a afinação e quem percebeu foi outra pessoa (que pra mim é muito válido já que às vezes não percebemos o processo)".* Para o Participante H foi a coordenação motora de cantar sua voz e dançar os passos combinados simultaneamente: "*Lembro que no início errava todas as coreografias. As atividades e as dicas dos bolsistas me ajudaram a dançar e cantar de modo coordenado pela primeira vez na vida*".

4. Considerações Finais

Corpo que canta é tornar a música muito além de vibrações sonoras invisíveis e tornar visível através do movimento do corpo em toda sua expressão artística.

A prática do canto coral há tempos nos promovem benefícios, e são diversas as pesquisas sobre como pode promover o desenvolvimento das relações interpessoais entre outras. O Coro Universitário da Universidade Federal do Pará- CORUNÍ como espaço experimental vem desenvolvendo desde 2016 práticas musicais aliadas ao canto. Nesse contexto, desenvolveu-se tal pesquisa, visto que, um coro que canta e dança necessita de um preparo não somente vocal.

Partimos do pensamento que o coralista não somente sabe a música, mas ele a entende e sente, ratificando Dalcroze. O ato de cantar é uma ação corporal e reprimir o movimento, o gesto, é impedir que o cantor sinta a música.

As atividades promovidas proporcionaram vivências musicais sociais, abriu espaço para o desenvolvimento cognitivo e motor, da criatividade, expressividade, novas relações e busca constante por aprimoramento musical. Aprendia-se um repertório novo cada vez mais rápido.

A busca por alternativas lúdicas e ao mesmo tempo objetivas, otimizaram os ensaios e tornaram nossos coralistas muito além de reprodutores, e sim intérpretes, e musicalmente cada vez mais desenvolvidos nos âmbitos cognitivos e motores, trazendo sempre nas performances algo para além das performances vocais.

De fato, tal trabalho é algo que com toda certeza já é parte do CORUNÍ, todavia que se experimente em outros coros, sejam eles dançantes ou não, promovendo não somente ensaios, mas tornando os coralistas cada vez mais autônomos musicalmente, e conscientes desse corpo que canta.

Referências

AMATO, Rita Fucci. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. *Opus* v. 13, n. 1, p. 75-96, 2007. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/295

BUNDCHEN, Denise. *A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo*: uma abordagem construtivista na prática de canto coral. Tese (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2005. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/5808. Acesso em: 22/01/2020.

COSTA, Patrícia. A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil. Per Musi, p. 63-71, 2009. Disponível

em: https://www.scielo.br/j/pm/a/MPnQB9dNzCHSY6dQbtQdGhm/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 23/11/2021.

FIGUEIREDO, Sérgio. A função do ensaio coral: treinamento ou aprendizagem? OPUS, v. 1, n. 1, p.72-78, 1989. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/9. Acesso: 25/03/21.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 2ª edição. Lisboa: Gradativa, 2001.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Edição organizada por Lisa Ullmann. Tradução de Ana Maria B. de Vecchi e Maria Silvia M. Netto. São Paulo: Summus Editorial, 1971.

MADUREIRA, José Rafael. Émile Jaques-Dalcroze: *sobre a experiência poética da rítmica*: uma exposição em 9 quadros inacabados. Tese de Doutorado em Educação. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008.

MOREIRA, Ana. *Método Dalcroze*: educação musical para o corpo e a mente. 2003. Monografia, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

NUNES, Ginete Cavalcante; NASCIMENTO, Maria Cristina Delmondes; DE ALENCAR, Maria Aparecida Carvalho. Pesquisa científica: conceitos básicos. Id on Line Revista de Psicologia, v. 10, n. 29, p. 144-151, 2016.

OLIVEIRA, Marta Sofia Roque. *Relatório de Prática Pedagógica de Educação Musical no Ensino Básico*: contributo da autoavaliação para a aprendizagem em Educação Musical. 2015. Tese de Doutorado. Disponível em: https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/13147 Acesso em: 04/01/2022.

SANTOS, Amanda; GUERRA, Lemuel. Coro cênico-performático: implicações para as dimensões educativo-musicais e artísticas da prática coral. *Anais Do Encontro Nacional Da Associação Brasileira De Educação Musical*, 2008. São Paulo.

SILVA, Evaldo; SOUSA, Simone e CARVALHO, Quésia. A voz do corpo: percepções formativas no canto coral. *Anais Do Congresso Nacional Da Associação Brasileira De Educação Musical*. 2015, Natal-RN, UFRN. 2015.

SOUZA, Fábio e SANTOS, Felipe. O Corpo na música, a música no corpo: A comunidade em um processo de integração. *Revista Eletrônica de Extensão*, Santa Catarina, v. 6, n. 7, p. 110-116, 2009. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/extensio/article/view/1807-0221.2009v6n7p110/10433. Acesso: 21/02/2021.

Água: voz híbrida como dispositivo de identidade coletiva

Yvana Crizanto
Universidade de São Paulo (USP)
yvana.crizanto@gmail.com
Tatiana Benone
Universidade de Campinas (Unicamp)
tatiben@gmail.com

Resumo: Uma imersão reflexiva e simbólica em torno de um elemento tão abundante no cotidiano belenense-amazônico: a água, em uma experimentação híbrida. Transitando por entre processos de corpo e sons, a ColetivA Encantada, realizou o espetáculo Água, em Belém, em 2018, de investigação e criação cênica instigante que convidou o público a mergulhar em arquétipos e personagens mitológicos da cultura amazônica. A água, que transita nos diferentes estados da matéria, é o disparo da ação performática: sensações que criam imagens, impulsionam o movimento do corpo e dão subtexto ao canto neste trabalho. O espetáculo tem uma proposta estética e interdisciplinar de canto e performance vocal ao vivo que transita em acrobacias aéreas, teatro, dança, para criar um universo artístico que oscila entre situações dramáticas e virtuosas, em que a voz é um caminho possível para uma dramaturgia corpórea. O canto tem no híbrido o espaço para colocar em pauta hábitos amazônicos e provocar, e também questionar, a forma de habitar esta água. A obra foi construída a partir de fotografias, vídeos, performances, musicalidades e outras expressões das artistas envolvidas. O canto é tomado por narrativas que se desvendam durante a performance e trazem à tona aspectos transcendentais, mas também bem reais e próximos da rotina, sobretudo do homem da cidade: poluição, desperdício, má distribuição. Entre imagens e sons a dança vertical interage com cantos e outras sonoridades inspiradas na água, um elemento vital para a vida do planeta.

Palavras-chave: Arte, Híbrido, Identidade

Water: hybrid voice as a collective identity device

Abstract: A reflective and symbolic immersion around an element so abundant in the Belenense-Amazonian daily life: water, in a hybrid experimentation. Transiting between body and sound processes, the ColetivA Encantada, performed the show Água, in Belém, in 2018, of instigating investigation and scenic creation that invited the audience to dive into archetypes and mythological characters of the Amazonian culture. The water, which transits in different states of matter, is the trigger of the performative action: sensations that create images, drive the body movement and give subtext to the singing in this work. The show has an aesthetic and interdisciplinary proposal of singing and live vocal performance that transits in aerial acrobatics, theater, dance, to create an artistic universe that oscillates between dramatic and virtuosic situations, in which the voice is a possible way for a corporeal dramaturgy. The song has in the hybrid the space to put Amazonian habits into question and provoke, as well as question, the way of inhabiting this water. The work was built from photographs, videos, performances, musicality, and other expressions of the artists involved. The song is taken by narratives that unravel during the performance and bring to the surface transcendental aspects, but also very real and close to the routine, especially of city dwellers: pollution, waste, bad distribution. Between images and sounds the vertical dance interacts with chants and other sounds inspired by water, a vital element for life on the planet.

Keywords: Art, Hybrid, Identity

1. A híbrida identidade amazônica:

A região amazônica compreende nove países e nove estados brasileiros, de bacias hidrográficas, aquíferos e umidade relativa do ar acima dos 80%. As populações e culturas fluem no meio líquido, como os encontros antes ou depois da chuva. Quando o mormaço anuncia a sua chegada próxima, é melhor correr e buscar um abrigo porque lá vem um toró. Em meio à abundância do elemento mais vital à vida terrestre, a água, as populações da região já estão vivendo a seca dos rios pela ação do homem. Em média foram perdidos 350 km2 de área coberta por ambientes aquáticos por ano desde a década de 1980 – áreas úmidas como várzeas, mangues e lagos.

Trata-se de um imenso território híbrido de diferentes culturas, línguas, crenças e paisagens, que constituem o ser amazônico e sua história com o modernismo cultural.

> A hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas. Recordamos antes as formas mais sincréticas criadas pelas matrizes espanholas e portuguesas com a figuração indígena. Nos projetos de independência e desenvolvimento nacional, vimos a luta para compatibilizar o modernismo cultural com a semimodernizacão econômica, e ambos com tradições persistentes.(CANCLINI, 1997, 326).

Nesse contexto histórico, a arte vem ao longo dos anos refletindo os modos de viver que constituem cada ser, e este nos locais em que vivem. A música é uma expressão rica dessa memória nos corpos e nas formas que as pessoas se relacionam. "Muitos dos processos musicais essenciais, senão todos, estão na constituição do corpo humano e em padrões de interação entre corpos humanos na sociedade. Consequentemente, toda a música é, estrutural e funcionalmente, música popular", (BLACKING, 2006, p.25). O canto, as paisagens sonoras, os corpos e até mesmo o silêncio como parte integrante da composição musical, portanto, falam muito sobre a identidade, abarcando em si toda a complexidade do ser humano. Este último, o silêncio, pode parecer incômodo, ou há quem diga que pode nada conter e, desse modo, não teria música ou som. No entanto, para Schafer (1986), o silêncio protege o evento musical contra o ruído.

> Os eventos musicais precisam dessa proteção, por serem acontecimentos sensíveis. (...) o silêncio torna-se cada vez mais valioso, na medida em que nós o perdemos para vários tipos de ruídos: sons industriais, carros esportes, rádios transmissores. (SCHAFER, 1986, p. 59)

E ainda:

> Falar de paisagem sonora, é claro, não é invocar a música de programa. Há uma diferença entre falar de espaço e tentar encher esse espaço com objetos.

> O espaço ao qual nos referimos está vazio, exceto para os sons que o estão atravessando. Não há terra na paisagem sonora.(SCHAFER, 1986, p. 66)

Assim, falar de identidade é desencadear uma busca constante entre individualidades e o popular, entre o eu e o outro. "A busca da identidade deve ser vista como um processo, em permanente movimento de deslocamento, como travessia, como uma formação descontínua que se constrói em sucessivos processos de desterritorialização e reterritorialização", (BERND, Z, 2003, p.12).

2. Objetivos

Esta proposta tem como objetivo geral uma reflexão sobre o ambiente híbrido de construção da identidade coletiva. Como objetivos específicos promover a difusão da criação artística como forma de reflexão sobre identidade, colocar em pauta o saber teórico produzido de forma independente como forma de contribuição à produção acadêmica nas universidades e promover processos criativos livres.

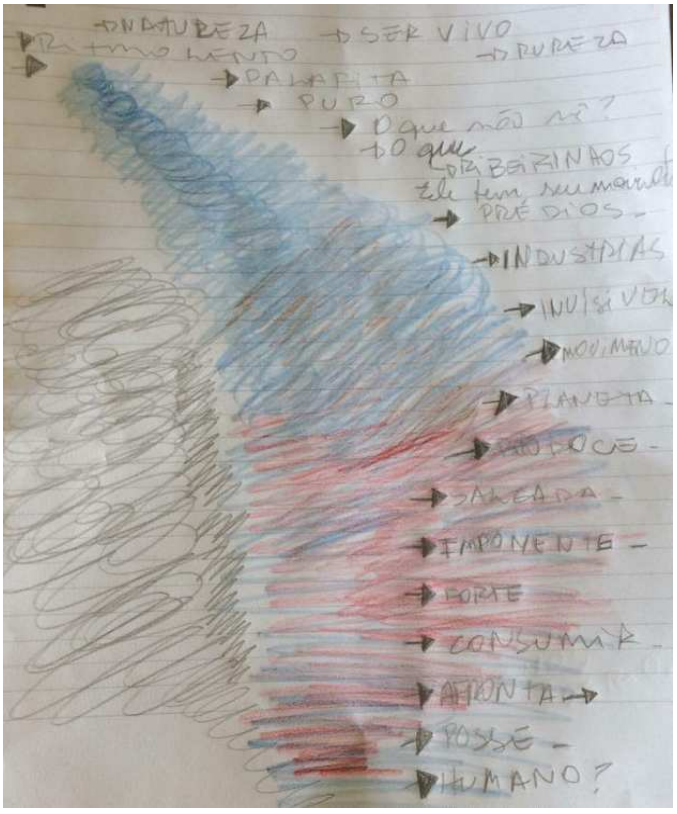
3. Metodologia

Uma multiplicidade de processos artísticos buscava voz e movimento para reflexão em torno do tema, a água e, nesse campo, as artistas buscaram experimentar a vastidão de territórios que permeiam a Amazônia. Em quatro meses de construção, foram realizados encontros de criação e concepção, produção dos eventos e realização dos espetáculos em um fim de semana, sexta e sábado, em duas sessões por dia. As apresentações foram realizadas em plena área histórica do Belém, no Pará, em torno da praça da Mercês, em casarão antigo que hoje abriga a Associação Fotoativa.

3.1. Imagem e identidades

As primeiras imagens que surgem sobre a questão colocada são refletidas em palavras e desenhos, interpretação em torno de elementos da água a partir da identidade de cada uma das artistas, assim como do coletivo seja na dinâmica socioeconômica e cultural da região ao longos dos anos, seja no imaginário em torno da Amazônia. Simultâneamente, mas individualmente, as artistas desenham e escrevem como imaginam os cursos de rios, igarapés, mares da região. Posteriormente, compartilham as imagens e palavras em falas que depois são cantadas e se transformam em sons, em um processo espontâneo disparado pelas imagens.

Fotografia de processo



Fonte: Yvana Crizanto (2018)

3.2. Canto-imagem

As palavras provocaram o canto em construções livres que, gravadas, tornaram-se composições, como Água Mágica que está na segunda cena do espetáculo: "Água! (2x)./ O rio que corre em mim/ Em noite de luar/ Transborda, transborda (2x)/ Corre (2 tempos)/ Enche/ Volta/ Cresce/ Inunda o mundo/ É canto!/ É força!/ Magia/ Explosão! /Iaaaara,/ Tambataja!/ Vitória régia,/ Luar, Luar/ Inunda o mundo/ Água! (6x)", (CRIZANTO, 2017); e Heresia do Sagrado, que está na terceira cena do espetáculo:

> Água correndo/ Chegando / Tomando o que é seu/ E corre clamando/ Chorando em seu coração/ E mexe secando/ E vem devasta/ E gira no tempo/ Da gente/ Que só sabe/ Matar./ Essa dor vem como?/ Essa dor/ Derruba tudo/ Em mim. /O brilho que corre, já não é/ A vida que vem, já não tem/ O peixe que tinha, morreu/ A vez que canteeeeeei/ Sumiu./ E o canto das águas foi/ Calando-se aos poucos/ E veio lá de dentro/ A força da mãe/ A força que vem/ A força que se refaz./ E o canto que corre/ E o canto que surge/ E o canto que invade o mar/ Que corre entre igarapés/ Que surge no meio do rio/ E clama/ E gritaaa/ E grita so, so, so, solidão.(CRIZANTO, 2017).

3.3. Voz híbrida

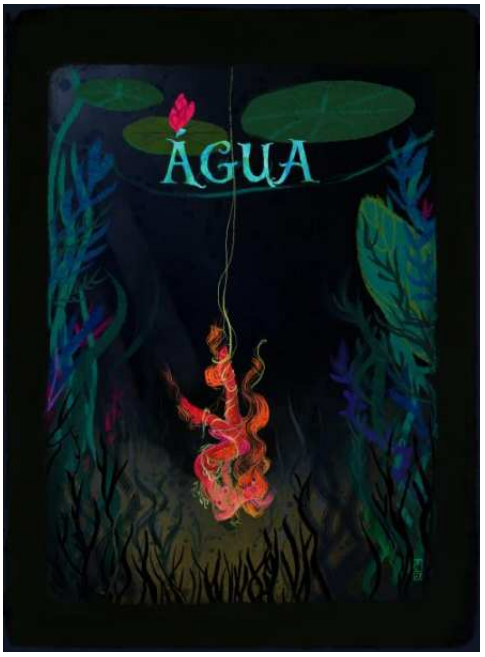
Durante o processo de criação, a natureza de igarapés em áreas próximas à grande Belém foram espaços para experimentações de voz em performance no contato com as águas. Os registros auxiliaram na construção corpórea para as apresentacões.

Fotografia de processo



Fonte: Claudio Castro (2018)

Arte do espetáculo



Fonte: Thalita Lobato (2018)

4. Resultados



Fonte: Maria Crizanto (2018)

O espetáculo foi preparado para cerca de 40 minutos, e plateias reduzidas para aproveitamento e acústica do espaço, de modo a facilitar o contato com as pessoas. Com uma lotação de até 60 pessoas, foram apresentadas 4 sessões gratuitas, na sede da Associação Fotoativa, como resultado do Prêmio Produção e Difusão Artística 001/2018 da Fundação Cultural do Estado do Pará - Programa de Incentivo à Arte e Cultura / Seiva. Foram escolhidos horários das 22h e 00h, considerando a grande movimentação de pessoas na praça das Mercês, à época, para contato com pessoas que não necessariamente têm contato com produções artísticas contemporâneas. Os convites eram "falados" em caixas de som voltadas para a praça, chamando à participação.

O espetáculo teve 4 fases:

4.1. Sonhos

Projeção no centro da cena, para exibição de performance da bailarina-acrobata Tatiana Benone sobre áudio de descrição de um sonho com água, da cantora Yvana Crizanto.



Fonte: Nailana Thiely (2018)

4.2. Água Mágica

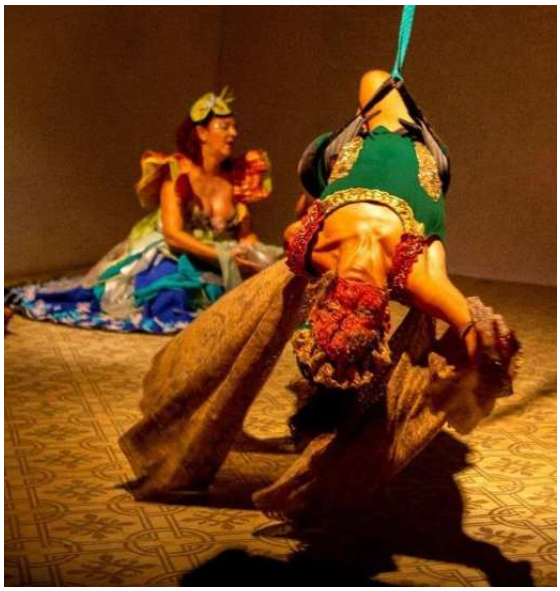
Todo o imaginário de lendas e encantados da região amazônica inspiram a cena de performance vocal e acrobata, lembrando a magia da Iara, da Vitória Régia e das marés de lua que agitam a dinâmica da natureza ao redor. Trata-se de vibrar a divindade da água e seres que nela habitam, e a importância de ações de preservação da beleza cultural, assim como da fauna e da flora.

Performance vocal



Fonte: Nailana Thiely (2018) -

Performance vocal



Fonte: Nailana Thiely (2018)

4.3. Lixo - Heresia do Sagrado

Trata-se da cena que reflete momentos de conflito, reação, ruptura, água que desce com violência, chuvas e desastres naturais causados pela ação destrutiva do homem na natureza. A performance do canto tem forte tom lírico, de lamento e sofrimento, acompanhada apenas por instrumentos de percussão feitos a partir de sementes de espécies da região, em meio a sacos plásticos dispersos pela cena.

Performance vocal



Fonte: Nailana Thiely (2018)

4.4. Gastronomia plástica

A cantora assume papel de atriz, sem falas, apenas expressão corporal e atuação teatral para retratar o envenenamento de todo o ecossistema por contaminação devido ao consumo desenfreado. Este é o momento ápice do espetáculo, deixando ao público ao chamamento ao respeito e cuidado com a região amazônica, suas vozes, povos e encantarias. É a identidade coletiva sendo preservada, e tudo mais que a constrói.

Performance



Fonte: Miguel Chikaoka (2018)

Performance



Fonte: Nailana Thiely (2018)

5. Considerações finais

Esta obra foi realizada através do Prêmio Produção e Difusão Artística 001/2018 da Fundação Cultural do Estado do Pará - Programa de Incentivo à Arte e Cultura / Seiva. Oportunidade para reunir artistas paraenses em uma criação coletiva na qual as diferentes bagagens poéticas se misturaram e dialogaram na composição de uma narrativa gestual, visual e sonora para afetar o público diante das angústias cotidianas dos impactos ambientais para a população amazônica.

O espetáculo expôs a fragilidade da preservação das águas na região, e a agressividade com que a indústria mas também o cidadão comum desrespeitam os limites do uso racional desse elemento. Trata-se de uma provocação sobre práticas e políticas que garantam condições de uma convivência saudável entre a urbanização e a natureza.

Para além do material, o espetáculo trouxe também o sagrado que se vincula à cultura amazônica relacionada à água, resgatando figuras que remontam a ancestralidade de região, que também devem ser respeitados, preservados e repassados às futuras gerações: a Iara, o Boto, a Vitória-Régia, e tantos seres encantados de fundos de rios e igarapés.

A arte foi utilizada como meio, voz, corpo para expressar essa complexidade de relações em torno da água, em um mundo cada vez mais comprometido com questões econômicas e subjugando as necessidades do planeta. É preciso ampliar a voz e os corpos que se manifestam contra uma cultura da exploração, para uma cultura de pertencimento ao meio ambiente.

Referências:

CANCLINI, 1997**.** *Culturas Híbridas.* 4ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, pp. 285.

BLACKING, John. *Hay musica en el hombre?* Edición Española. Madri: Alianza Editorial, 2006.

SCHAFER, Murray. *Ouvido Pensante.* Edição brasileira. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1991.

A lenda do Uirapuru vista pelos olhos de Waldemar Henrique: uma breve análise terminológica da interpretação das letras do compositor como fonte de informação da identidade amazônica.

Namara Nayane de Souza Alves
Instituto Estadual Carlos Gomes
namara_nayane@yahoo.com.br

Resumo: Esta pesquisa trata da música, identidade e informação nas obras de Waldemar Henrique. Estuda os termos presentes na canção "Uirapuru" do maestro que tem como tema as lendas amazônicas. Adota uma abordagem qualitativa por meio de pesquisa bibliográfica e documental. A canção que compõe o corpus do estudo é analisada como fonte de informação sobre a identidade e a cultura amazônica. Em suas canções, Waldemar Henrique assume o papel de narrador para comunicar ao leitor/ouvinte informações sobre um lugar com o qual se identifica e conhece desde a infância. A pesquisa conclui que os termos das canções falam de lendas, flora, fauna, costumes, modos de falar e ser que se referem às populações que vivem na Amazônia brasileira, principalmente no campo e nas áreas próximas aos rios.
Palavras-chave: Identidade. Cultura. Informação. Fonte de informação.

The legend of Uirapuru seen through the eyes of Waldemar Henrique: a brief terminological analysis of the interpretation of the composer's lyrics as a source of information on the Amazonian identity.

Abstract: This research is about music, identity and information in Waldemar Henrique's works. It studies the terms present in the lyric song uirapuru of the conductor that have as subject the Amazon legends. It adopts a qualitative approach using bibliographical and documentary research. The song that form the corpus of the study is analyzed as a source of information about Amazonian identity and culture. In his songs, Waldemar Henrique assumes the role of narrator to communicate to the reader / listener information about a place with which he has identified and known since childhood. The research concludes that the terms in the songs speak about legends, flora, fauna, customs, ways of speaking and being that refer to the populations living in the Brazilian Amazon, especially in the countryside and in the areas near the rivers.
Keywords: Identity. Culture. Information. Source of information.

1. Considerações iniciais

A música, desde o início dos tempos, independete da origem dos povos, foi uma forma de instrumento para comunicar, e usada com o intuito de passar para outras gerações o conhecimento, de modo que, pudesse expressar dentro da oralidade uma gama de informações e dessa forma o conhecimento informado e transmitido não se perdesse.

Informação é um termo de múltiplos significados, que varia de acordo com os valores atribuídos a ele no campo das ciências. No âmbito cultural ele pode representar, por exemplo, os atributos, as condutas e os princípios que regem as relações sociais, no sentido de

tornar comuns essas expressões culturais entre os membros de um grupo.

No campo da Ciência da Informação (CI) defende-se que, para ser informação, o conhecimento precisa estar registrado de forma que possa ser recuperado posteriormente, esteja ele em qualquer tipo de suporte ou formato (LE COADIC, 2004; CAPURRO, HJORLAND, 2007). E assim esses suportes tornam-se fontes de informação.

O que foi dito acima descreve o trabalho feito por Waldemar em suas composições e essa ideia é reforçada nas palavras de Meira Filho (1989) na biografia feita para o livro "Só Deus sabe porque" de Waldemar Henrique (1989) quando o autor coloca Waldemar como um pesquisador e diz que ele molda em suas canções os segredos captados nas raizes amazônicas, mas não só as suas lendas como também jeitos e modos, linguagem, paisagem dentre outros elementos tão próprios.

Com base no exposto acima, as músicas do compositor paraense Waldemar Henrique podem ser pensadas como fonte de informação sobre a identidade amazônica, pois elas expressam e registram, em suas letras, a cultura e a riqueza dos sons próprios dessa região do Brasil. Nesse sentido, Silva e Souza (2006, p. 215) defendem que "a informação permite ao indivíduo construir seus saberes no que se refere à realidade cultural" por meio das experimentações das tradições e das manifestações culturais.

Hall (2011, p. 38) quando explana sobre identidade cultural argumenta que "a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento". Certamente a construção das identidades envolve o contato com uma grande diversidade de informação, algumas ligadas à história do lugar em que se vive, à cultura e ao modo de ser próprio de cada sociedade. É com base no que foi explanado aqui sobre informação e identidade, que pergunta-se em que medida as obras de Waldemar Henrique podem ser pensadas como fonte de informação sobre a identidade amazônica?

Quanto à finalidade, esta pesquisa tem como característica uma abordagem qualitativa ultilizando a pesquisa documental e bibliográfica com o propósito final de analisar a letra da canção Uirapuru do maestro Waldemar como fonte de informação. Em termos específicos, pretende-se esmiuçar os termos presente no texto do compositor com o intuito de relacionar ao conceito de *fonte de informação*; articular os conceitos de *informação* e *identidade*; e identificar as referências presentes nos *termos* que estruturam o texto dessa canção como elementos capazes de representar a identidade amazônica.

2. Referencial teórico

Em diferentes domínios disciplinares é comum o entendimento sobre a informação como conjunto de dados que quando organizados e comunicados geram conhecimento (LE COADIC, 2004; CAPURRO; HJORLAND, 2007; 2015; CORREIA; ZANDONADE, 2018). Assim, conforme Campello (1993, p. 17):

> A literatura de qualquer área de assunto é, portanto, parte de um sistema de comunicação que inclui, além dos canais formais representados pela literatura, os canais informais representados por atividades tais como: correspondência particular, encontros em congressos e outros contatos pessoais, troca de manuscritos, etc.

A discussão feita pela autora abre caminho para se pensar também nas partituras, que, em uma linguagem musical, transmitem mensagens sobre diferentes temas observados nas composições.

No livro *Formas de expressão do conhecimento: introdução às fontes de informação*, organizado por Campello, Caldeira e Macedo (1998), a música é tomada como uma dessas expressões por André Cotta (1998). Conforme esse autor, ela corresponde a uma arte em que as limitações não podem ser preestabelecidas. Nesse sentido, a música precisa ser entendida não só como canção, mas como conteúdo que informa algo a alguém, razão pela qual precisa ser analisada em seu contexto de produção, significado e uso.

Vale acrescentar ainda uma breve discussão sobre a relevância da transmissão do conhecimento por meio da música, seja ela em sua manifestação escrita ou oral, a questão da transmissão, da memória e da cultura sempre esteve presente. Conforme observa Oliveira (2009, p. 239) a respeito dos povos antigos, "a comunicação oral era importante nesta fase da transmissão dos conhecimentos, em que eram utilizados os recursos dos mitos, da poesia, dos provérbios, das canções e lendas para sua memorização".

Por identidade cultural Hall (2011, p. 38) afirma que ela "é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento." Isso confirma o entendimento de Silva e Souza (2006, p. 216) ao defenderem que:

> A identidade cultural se dá no processo de confronto entre o ambiente cultural e o indivíduo, onde o conhecimento repassado pela comunidade em que ele está situado é confrontado com os saberes adquiridos pela própria vivência pessoal.

Ao falar das obras de Waldemar Henrique, em particular, a afirmação de Santos (2009, p. 7) é voltada à sua regionalidade quando diz que:

> O fato de W. Henrique ter composto 52% de suas canções dedicadas a temas amazônicos também chama a atenção. A influência da região onde nasceu e foi criado é uma grande fonte de inspiração e estudo em sua música. Sugestões interpretativas para as canções, análise musical, estudo dos textos e verificação da influência e de uma época ou de um mestre do compositor em sua obra.

Daí a afirmativa de Silva e Souza (2006, p. 215) quando dizem que "perceber o que é uma identidade cultural, como ela se molda e até que instância ela atinge, faz o homem avaliar seus próprios saberes, confrontando-os com seu meio cultural".

Diante do contexto apresentado no cenário cultural em que viveu o maestro, as composições de autoria dele remetem à discussão do próprio conceito de cultura.

Quando define *cultura* como um conceito nucleador, Marteleto (1995) está dizendo que é com base nela que a informação se constrói. Para a autora, cultura corresponde a tudo aquilo que é produzido na sociedade e transmitido ao longo das gerações, como saberes, crendices, o conjunto das tradições e as formas de falar, elementos aos quais Marteleto se refere como artefatos culturais, que, no momento em que em são registrados em qualquer meio se transformam em informação, a exemplo dos conteúdos inscritos nas partituras musicais e das letras das canções.

Nesse ponto, Le Coadic (2004, p. 4) corrobora Marteleto quanto ao fato de que todo conhecimento registrado em qualquer suporte se torna informação, à medida que:

> A informação comporta um elemento de sentido. É um significado transmitido a um ser consciente por meio de uma mensagem escrita em um suporte espacial-temporal: impresso, sinal elétrico, ondas sonoras, etc. Inscrição feita graças a um sistema de signos (a linguagem), signo este que é um elemento da linguagem que associa um significante a um significado.

A partir do exposto e discutido nesta seção, percebe-se a relação existente entre os conceitos de *informação*, *identidade* e *cultura*. Nesse sentido, documentada ou não, a informação (re)produzida sobre determinada cultura serve de recurso à construção das identidades quando é socialmente compartilhada e entendida como disseminadora dos mitos de origem; isto é, do que fornece como explicação de uma origem social comum.

Em relação à dimensão da cultura, há de se observar um traço comum nas

composições de Waldemar Henrique: a presença de elementos míticos da Amazônia. Quando discute *mito*, Rocha (1996) diz que não há uma forma exata para contextualizá-lo a fundo, o que o define como uma narrativa que exprime uma crença compartilhada pela maioria das pessoas. Nesse sentido, o mito corresponde à forma como as sociedades compartilham sua produção de ideias e explicações quanto às origens das coisas e dos seres, representando, assim, uma visão de mundo, ainda que permeada pelo fantástico.

Sabendo que o fantástico faz parte das manifestações populares, este estudo vem destacar as composições do compositor paraense como fonte de informação por seus registros da memória popular por meio dos documentos feitos com riqueza de sons e significados em formato de partituras.

3. Sobre o maestro e suas obras

As obras de Waldemar Henrique ficaram conhecidas por seus fortes traços regionalistas, onde ele consegue fundir o popular e o erudito de forma que um não ofusque o brilho do outro, com doses certas de cada um dos elementos empregados em suas composições sejam eles nas linhas melódicas de sua música, cheia de significados e intenções, como no seu texto rico de simbologias. A elas ele imprimiu traços próprios de sua personalidade, tal como mostra Santos (2009, p. 11), ao dizer que o compositor "assimilou o fruto do imaginário popular e a forma das canções tão conhecidas regionalmente às suas vivências pessoais, unidas ao estudo formal da música erudita, e criou um estilo composicional que o faria conhecido e admirado" por muitos, tanto no seu tempo como ainda é hoje constantemente rememorado por estudiosos musicais.

Em comentário sobre o maestro Waldemar Henrique, Miranda (1979, p. 39) o coloca, sobretudo, como um estudioso que estaria acima do compositor de canções. Para ele, tratava-se de "um sério pesquisador da expressão folclórica nacional". Essa ideia é reforçada por Vicente Salles (2005, p. 10) em texto escrito por ocasião do centenário do maestro onde diz que Waldemar Henrique "deixou obra que expressa musicalmente a riqueza da cultura amazônica: canções e outros gêneros musicais", pois com suas músicas ele levou a Amazônia brasileira com seus mitos e lendas para o mundo por meio do amor que tinha por sua terra.

4. Uma breve análise dos textos

A canção que foi o produto da pesquisa aqui apresentada foi obtida pelo recorte das

composições e Waldemar Henrique. De um universo composto de 196 canções, decidiu-se trabalhar essa canção de título Uirapuru, onde o maestro expressa de forma diferente em sua narrativa a cerca do que se acredita sobre este pássaro na cultura popular.

Uirapuru

O uirapuru (Cyphorhinus arada) é um pássaro amazônico pequeno de penugem avermelhada, muito conhecido por seu canto belo e triste. O nome significa “pássaro que não é pássaro” por que se acredita que esse pássaro também pode se transformar em homem.

Em uma palestra dada por Waldemar Henrique (1989), o maestro discorre sobre este singular pássaro dizendo que na verdade é errada a forma do povo de pensar a cerca de seu canto, pois a família dos *pássaros Uira* é variada e pode se encontrar uns de que tem lindo canto, outros não, espécimes de beleza incomum, e outras de espécie vulgar, mas que apenas os conhecedores experientes de pássaros e os pajes poderiam dizer se o pássaro *Uira* era *purú,* que na língua nativa vinda do Tupi quer dizer "o verdadeiro”.

São várias as versões de sua lenda, mas todas elas têm o mesmo fim: a vivência de um amor impossível e se acreditava que quem possuísse um uirapuru teria boa sorte, fortuna e seu amor correspondido pois ele é considerado um talismã para a felicidade.

Uirapuru – Waldemar Henique

Certa vez de “montaria”/ Eu descia um "paraná"/ O caboclo que remava/ Não parava de falá, ah, ah/ Não parava de falá, ah, ah/ Que caboclo falador!/ Me contou do "lobisomi"/ Da mãi-d'água, do tajá/ Disse do juratahy/ Que se ri pro luar, ah, ah/ Que se ri pro luar, ah, ah/ Que caboclo falador!/ Que mangava de visagem/ Que matou surucurú/ E jurou com pavulagem/ Que pegou uirapuru, ah, ah/ Que caboclo tentado./ Caboclinho, meu amor/ Arranja um pra mim/ Ando roxo pra pegar/ Umzinho assim.../ O diabo foi-se embora/ Não quis me dar/ Vou juntar meu dinheirinho/ Pra poder comprar./ Mas no dia que eu comprar/ O caboclo vai sofrer/ Eu vou desassocêgar/ o seu bem querer/ Ah, ah, o seu bem-querer/ Ah, ah, o seu bem-querer/ Ah, ah… ora deixa ele pra lá .

Termo: **Montaria**

Categoria: Meio de transporte;

Nota: montaria é um tipo simples de embarcação feita apenas de um tronco de madeira semelhante à canoa.

Termo: **Paraná**

Categoria: Hidrografia;

Nota: Palavra do dialeto Tupi para expressar um grande rio. Paraná é o nome de um importante rio que corta grande parte do Brasil, nasce no fluente do Rio Grande e do Rio Paranaíba.

Termo: **Lobisomi**

Categoria: Mito;

Nota: É um mito universal que trata de uma maldição ligada aos filhos do incesto; é filho nascido após a sequência de sete filhas que sofre drástica transformação em noites de lua cheia. Existem diversas versões sobre esse ente, espalhadas nas regiões do Brasil. A substituição da letra ê pelo i, além da omissão do m no final, mostra uma forma interiorana de pronúncia.

Termo: **Mãi-d'água**

Categoria: Mito;

Nota: Entidade do folclore associada ao elemento água; bela mulher que fica à beira do rio e encanta quem a vê; além de muito bonita ela tem um canto lindo e sedutor.

Termo: **Tajá**

Categoria: Flora;

Nota: Tajá é nome dado à planta de grandes folhas que, dependendo do lugar, também é chamada de tinhorão.

Termo: **Jurutahy**

Categoria: Fauna;

Nota: Pássaro local raro, difícil de ser encontrado, que possui um canto triste. Chamado também de urutau (Nyctibius griseus). Existe uma lenda sobre o Jurutai que conta do seu amor impossível pela lua. Por não poder alcançar a amada ele devotava a ela lindas canções de amor, mas muito tristes.

Termo: **Mangava**

Categoria: Modo de falar;

Nota: Do verbo mangar, que tem o mesmo sentido de chacota, caçoar.

Termo: **Visagem**

Categoria: sobrenatural

Nota: É uma aparição sobrenatural; forma como são chamados os fantasmas, sobretudo nas áreas interioranas da Amazônia.

Termo: **Surucucu**

Categoria: Fauna;

Nota: Serpente amazônica (Lachesis muta); a surucucu é considerada a cobra mais peçonhenta da América do Sul por seu veneno de efeito neurotóxico e hematóxico.

Termo: **Pavulagem**

Categoria: Modo de falar;

Nota: Contar pavulagem significa aumentar a história contada, chegando até a inventar o que não existe ou o que não aconteceu.

Termo: **Uirapuru**

Categoria: Fauna;

Nota: O uirapuru (Cyphorhinus aradus) é um pássaro amazônico que mede cerda de 12 cm e pode viver até 70 anos; ave muito procurada por caçadores por causa de seu belo canto, tendo as penas arrancadas e comercializadas por se acreditar que essa ave é amuleto para afelicidade.

Termo: **Roxa**

Categoria: Modo de falar;

Nota: Modo de falar que indica ansiedade para conseguir algo.

Na canção Uirapuru, logo se observa a diferença em relação às demais, pois seus versos foram escritos em primeira pessoa. O narrador é o mesmo, que observa a história e a vivencia de longe. Outra diferença observada é o fato de que não se trata diretamente da lenda

do Uirapuru, apesar do título da canção, o compositor, de forma brincalhona e contrária ao significado do nome do pássaro, que quer dizer "o verdadeiro" em Tupi, coloca um pescador que inventa e aumenta nas histórias que conta como peça chave do texto.

A ave só é mencionada ao meio da música, quando o caboclo fala ao passageiro que a pegou. O passageiro, aliás, é do sexo feminino, pois pede "roxa" para que consiga um uirapuru para ela. Tem-se, assim, uma referência indireta ao mito do uirapuru, de ser um talismã para a felicidade, que acaba por ocupa lugar secundário na música.

Os termos analisados a partir desta canção envolvem categorias diversas, como modos de falar, mitos regionais, acidentes geográficos, elementos da flora, da fauna e as tradicionais montarias que cruzam pequenas distâncias nas águas mais calmas dos rios e igarapés da região. Não há ribeirinho que não tenha uma montaria para se locomover com a família. Vê-se que o maestro conseguiu articular várias referências culturais amazônicas em seus versos, sobretudo as lendas que ele bem conhecia.

Quanto aos modos de falar peculiares à região, Waldemar Henrique preocupou-se em registrar os vícios de linguagem, o costume de engolir e substituir letras e também palavras e expressões de uso ainda corrente entre os paraenses, como "pavulagem".

Chama atenção na canção Uirapuru a referência às visagens, isto é, ao modo como os amazônidas se referem aos fantasmas. Em seu conjunto, essas referências só fazem sentido para os amazônidas, de forma que outros brasileiros possivelmente não são capazes de entender o conteúdo informacional aludido em Uirapuru.

4. Considerações finais

Tal como foi explanado nesta pesquisa, a música sempre esteve presente na transmissão da memória e da cultura das sociedades, tanto na forma oral quanto na forma escrita. Com efeito, a canção aqui analisada informa não só aos paraenses, mas também às pessoas de outras cidades brasileiras e mesmo de outros países sobre a riqueza, a diversidade e a força imaginativa da cultura das populações amazônidas, sejam elas urbanas, campesinas, ribeirinhas ou indígenas.

Por fim, uma reflexão sobre a letra da canção Uirapuru que forma o corpus deste estudo. Pela análise dos termos destacados em sua relação com o conceito de informação, de que o dado para ser informação precisa ser contextualizado a fim de fazer sentido, de gerar conhecimento em alguém. Nessa perspectiva, os elementos/termos identificados na composição de Waldemar Henrique e organizados em categorias só fazem sentido para quem vive ou sabe

o que eles significam.

Todavia, para aqueles que não compreendem ou que não conhecem a cultura amazônica, os termos aqui trabalhados possuem apenas um potencial informativo. Isto é, a possibilidade de serem compreendidos pelos que entram em contato com eles, desde que tenham acesso ao que significam as palavras usadas pelos amazônidas ao se referirem aos elementos da fauna, da flora, aos modos de falar e aos mitos que circulam nas áreas urbanas e rurais da região. Deste modo, espera-se que este trabalho possa inspirar outros a estudantes a investigarem o potencial informativo contidos nas músicas de Waldemar Henrique, tal como se procurou discutir nesta pesquisa em relação às identidades das populações que vivem na Amazônia brasileira.

Referências:

ALVES, Namara Nayane de Souza. *Música identidade e informação nas obras de Wealdemar Henrique.* Orientador: Prof. Dr. Rubens da Silva Ferreira. 2018, p.99. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) – Faculdade de Biblioteconomia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

CAMPELLO, Bernadete Santos; CAMPOS, Carlita Maria. *Fontes de informação especializada:* características e utilização. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

CAPURRO, Rafael; HJORLAND, Birger. O conceito de informação. *Perspectivas em Ciência da Informação,* Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 148-207, abr. 2007. Disponível em: < https://bit.ly/2MhfFIz >. Acesso em: 26 abr. 2018.

CLAVER FILHO, José. *Waldemar Henrique*: o canto da Amazônia. Rio de Janeiro, Funarte, 1978. (Coleção MPB, 2).

CORREIA, Mara Cristina Salles; ZANDONADE, Tarcisio. O conceito de informação como conhecimento registrado. ***RICI*:** R. Ibero-amer. Ci. Inf., Brasília, v. 11, n. 1, p. 83-102, jan./abril. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2sWgltX>. Acesso em: 26 abr. 2018.

COTTA, André Guerra. Música. In: CAMPELLO, Bernadete Santos; CALDEIRA, Paulo da Terra; MACEDO, Vera Amália Amarante. *Formas de expressões do conhecimento*: introdução às fontes de informação. Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da UFMG, 1998.

FREIRE, Isa Maria. Acesso à informação e identidade cultural: entre o global e o local. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 35, n. 2, p. 58-67, ago. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2JqAvaS>. Acesso em: 22 fev. 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Porto Alegre: PD&A, 2011.

HENRIQUE, Waldemar. *Só Deus sabe porque*. Belém: [Falangola], 1989.

LE COADIC, Yves-François. *A ciência da informação*. 2. ed. Brasília: Brinquet Lemos, 2004.

MARTELETO, Regina Maria. Cultura informacional: construindo o objeto informação pelo emprego dos conceitos de imaginário, instituição e campo social. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 24, n. 1, 1995. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/613/615>. Acesso em: 1 maio 2018.

MEIRA FILHO, Augusto. Biografia. In: HENRIQUE, Waldemar. *Só Deus sabe porque*. Belém: [Falangola], 1989.

MIRANDA, Ronaldo. *Waldemar Henrique*: compositor brasileiro. Belém: Falangola, 1979.

OLIVEIRA, Maria Odaisa E. de. Da narrativa oral à representação do conhecimento. In: CONGRESO ISKO-ESPAÑA, 9., 2009, Valencia. *Anais...* Valencia: ISKO, 2009. p. 238-248.

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros passos; 151).

ROCHA, Fátima Niemeyer da; BERNARDINO, Adriana Vasconcelos da Silva. O papel da identidade cultural e da representação social na construção da subjetividade na sociedade pós-moderna. *Revista Mosaico*, v. 4, n. 1, p. 35-39. jan./jun. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2HAFa48>. Acesso em: 10 maio 2018.

SALES, Vicente. O centenário de Waldemar Henrique. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 10-16, maio 2005. Disponível em: <https://bit.ly/2tgPxoC>. Acesso em: 20 maio 2018.

_____; ANDRADE, Felipe; SOUSA, Jorge Santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Secretaria de Estado e Cultura; Fundação Carlos Gomes; Secretaria Especial de Estado de Gestão Imprensa Oficial do Estado, 2011.

SANTOS, Isabela de Figueiredo. *Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique***:** um estudo interpretativo. 2009, p. 107. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Io3czw>. Acesso em: 10 maio 2018.

SILVA, Fernanda Ísis C. da; SOUZA, Edivaldo Duarte de. Informação e formação da identidade cultural: o acesso à informação na literatura de cordel. *Informação & Sociedade*, João Pessoa, v. 16, n. 1, p. 215-222, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2sHaM3t>. Acesso em: 10 maio 2018.

Spirituality and music education: is there a place for cultivating spirituality in music classroom on the USA context?

Adamilson Guimarães de Abreu
University of Missouri - Columbia
abreu_2004@yahoo.com

Abstract: This philosophy essay was constructed based on readings to the course Foundations of Music Education as part of the Doctoral Program in Music education of the University of Missouri-Columbia. The goal of the essay was to respond to opened questions which were the basis for discussion during the class, in this case the questions were: Is there space for the cultivation of spirituality in music education in the context of USA's public schools? What type of support can be elaborated in favor of spiritual education through music for people? What philosophical or pedagogical basis there that could sustain spirituality in music education context? To answer such questions, readings on philosophy and philosophy of music of authors such as Carr (2006), (2007), (2008; Kuzmich, (2008); Palmer (1995), (2007); Sergui (2006); Yob (2006), (2010) was performed. The methodology employed was the comparative document analysis. This essay synthesizes the description of the problem and results which revealed epistemological ways for responding the questions, resulting from the dialog between the literature and personal insights from the perspective of a music educator with current agnostic world view and with a past of professing evangelical faith.

Keywords: Spirituality, Music education, Philosophy

Title of the Paper in Portuguese: Espiritualidade e educação musical: há lugar para cultivar a espiritualidade em sala de aula de música no contexto do EUA?

Abstract in Portuguese: Este ensaio filosófico foi construído a partir de leituras geradas na disciplina curricular Foundations of Music Education do Programa de Doutorado em Music Education da University of Missouri-Columbia, e teve como objetivo responder questões abertas que serviram de base para fórum de discussão da disciplina, neste caso: Há espaço para o cultivo da espiritualidade na educação musical no contexto da educação pública nos Estados Unidos? Que argumentos podem ser elaborados em favor da educação da espiritualidade através da música na formação dos indivíduos? Que bases pedagógicas e/ou filosóficas poderiam sustentar a educação espiritual através da música em contextos educacionais? Para responder estas perguntas, foram realizadas leituras com base em autores da filosofia e filosofia da educação como (Carr, 2006, 2007, 2008; Kuzmich, 2008; Palmer, 1995, 2007; Sergui, 2006; Yob, 2006, 2010). A metodologia utilizada foi da análise bibliográfica comparativa. Este ensaio sintetiza os resultados apontados revelando uma breve descrição do problema e apontando possíveis caminhos epistemológicos para responder as questões, fruto do diálogo entre os fundamentos filosófico-pedagógicos dos autores, somados a perspectiva pessoal do ponto de vista de um educador musical com filosofia agnóstica e um passado de fé evangélica.

Keywords in Português: Espiritualidade, Educação musical, Filosofia

1. Background

If a survey was ever conducted to ask about musicians' spiritual experiences with music, I suspect that everyone would have at least one anecdote story to tell. Having come from an evangelical family—and since becoming an agnostic—is the personal backdrop to the

thematic choice of this essay. I use to think that music one thing that prevents me from considering myself an atheist is music. There is something unexplainable that happens when I experience music that is out of the physical world, which makes me wonder, is there anything out there? My personal perception is that it seems there is a spiritual dimension to music, and if so, can we educate people both musically and spiritually in formal teaching settings? This philosophical question drives this dialogical document analysis investigation essay.

2. Defining Limitations

Before exploring this topic, a distinction between spirituality and dogmatic, institutionalized religion is necessary. From the perspective of formal religions, spirituality might be related to dogmatic revelations from a higher been, moral doctrines stablished on written form, or out of the body experiences in the form of mental trance—usually, a semi unconscious state of mind facilitated by the use of chemical substances. In a different perspective, spirituality might be defined as a higher level of consciousness; in the sense of transcendence, going beyond the self (Palmer, 1995). For the sake of this manuscript, spirituality may be defined as epistemological subject of metaphysics, a reality outside the human senses perception which cannot be reached through objective studies of material reality, but with no attachment to religious organized tradition nor doctrinal postulates.

After defining spirituality, another question would be: is there a real connection between music and spirituality, at least in the sense of fostering an outward pathway to the sensual and the empirical? Carr (2006) argues that in the platonic worldview there is something intrinsic to the form of (appropriate) music that is conducive to the promotion of moral or spiritual harmony and order in the soul. Proceeding, according to Platonic ideas, music has the power to harmonize the human spirit ad induct superior moral standards. Therefore, does music actually has intrinsic metaphysical properties? From Greek classical philosophy, two fundamental ideas have permeated contemporary philosophy about the function of music. First, the Platonic claim of music as having the power to mold people's character. In other words, music promotes virtue and goodness in people. Second, Aristotle's ethical and cathartic functions of music. Music is a path to purgation of good but also bad feelings. Through the experience of the Greek tragedy, music can foster cognitive understanding of the reality and construct a path to emotional outreach (Carr, 2006). Therefore, today music is perceived with a dichotomy function, inwards transforming, and changing us, and outwardly, allowing for humans to understand the reality, self-express, and communicate to each other.

3. Spirituality, Music, and Culture

Another consideration concerning the place for spirituality in the realm of music education is the ethnographic contribution to the subject. It seems evident from ethnographic research that all cultures, including the western tradition, account for beliefs that music has a certain power, a capability of lifting us to a higher place (Palmer, 1995; Kuzmich, 2008). In addition, all cultures seem to have appropriated some form of external spiritual musical values. Such beneficial values would include ecstatic states, consolation, motivation, relief from suffering, and balance of emotion (Carr, 2007). In different cultures people reach for music in as a language to intermediate social interaction and personal experiences and emotions.

Other scholars disagree about the intrinsic properties of music. For instance, Yob (2010) argues that "spirituality does not reside in the music but in the music maker and the music listener" (p. 149). In her view, music is an artifact that does not stand alone; it serves as a cultural product categorized according to context. In other words, "a holistic understanding of human beings in the world might very well begin with assuming that music and spirit and one's ethical relationships with the other are inseparably interconnected, possibly manifested through the body" (p. 212). Her conclusion is that we can only understand music in social-historic context. In a way, Yob's contextualization of music usage approximates her to Aristotle's social-emotional function of music, which disregards Plato's intrinsic properties of music. Yob is concerned with what we as humans do with music. Music is an artifact produced socially in which constructed beliefs are transferred to musical practices. Hence, music is held to be of value because it produces ecstatic states, it consoles us, it motivates us, it relieves from suffering, it balances our emotions, and conduct us to religious experience (Carr, 2008).

The actual incorporation of spirituality in the realm of music education has to be preceded by this philosophical debate between the intrinsic and extrinsic attributes of spirituality to music. This debate is an ongoing process in extant scholarship. Thus, for the purposes of this manuscript, I will consider the validity of spirituality as an intrinsic part of music, therefore, as a possible dimension of human experience worth to be considered in formal teaching settings.

4. Spirituality and Music Education

The last census in America shows a decline in peoples' allegiance to organized

religion, particularly among the younger generation (ages 18 to 29). It is understood that religion has helped to promote moral and behavioral values from generation to generation. The loose influence of religion among the young people has raised an interesting idea for an alternative on passing down moral values. Can the educational system incorporate spiritual education under its already large umbrella of civil responsibilities?

Although there seems to be a link between music and spirituality, there is no agreement on if it should or should not be incorporated into our classrooms. In Carr's (2008) terms, spirituality has a non-utilitarian and anti-instrumental character associated with music and its objective transcendent power of taking us out of the material world. Consequently, Carr adds a pedagogical challenge:

> if, like the experiences of the mystics, access to such spiritual experiences is only available in ways or forms—in this case musical works—that defy linguistic or other forms of rational expression or articulation, then it is hard to see how one might set about educating others about them in any very clear pedagogical sense: whereof we cannot speak, we must indeed be silent (p. 24).

Music education scholarship has somewhat reached a consensus toward accepting music education as a way of educating our feelings and emotions (Carr, 2008; Devitiis, 2010; Yob, 2006, etc). Music seems to help to organize our feelings in a way that makes the use of words unnecessary. There is an inward movement through music in that we dive into ourselves through the experiencing it because music has its own emotional content (Kuzmich, 2008). But, what about the outward movement? Metaphorically speaking, "going inside" would be the realm of the soul. But if spirituality is the movement out, is freeing the flying of the spirit, does music have a role to play? This body outwards movement of emotions resemble Aristotle's idea of kátharsis as a process of purification of the soul. For Aristotle, *kátharsis* was an extreme discharge of feelings and emotions through the experience of a theatrical tragedy which included music. Perhaps we should consider that such experiences could allow the expelling of bad feelings and the consequent cleansing of our spirit. For instance, an intense social music event such as rock band show or a dense symphonic concert could catharses the out taking of negative emotions, resulting in a sense of relief afterwards.

On that regard, Carr (2008) observed an increase on the interest of spiritual grow as a possible aim for public schooling both in education policy and academia arenas. His observance begs another question: Which pedagogical means can be used to achieve the goal of "spiritual" education in school? He argues that in a pluralistic society, the best venue to promote spiritual education is through the arts, directly through music education. It is crucial to

clarify at this point that spiritual education through music has nothing to do with the religious function of music, or the interference of religion in a public affair such as education. The paramount principal of separation between state and religion should stay respected in public education.

Although the subject is new, we are only beginning to understand this complex topic. Some scholars have suggested how to introduce spirituality into our music programs. For instance, Palmer (2007) presents three areas in which spirituality can be exercised in music classes: (1) mental preparation, (2) skill development and practice, and (3) music events in spiritual plane (e.g. meditation, visualization). First, mental preparation refers to having appropriate conversations about the topic with the students. Discussing and letting the students know that spirituality is part of music and therefore needs to be addressed. Second, spirituality can be part of the daily routine of music practice as a metaphor for skill development. For example, every improvement regarding technique might be seen as a reaching out, going beyond our limitations, and becoming a better self. Third, spirituality can be trained through meditation (e.g., yoga) and visualization exercises that would prepare the students mentally to be receptive to spiritual experiences during music events or performances. Palmer is supported in the sense that ancient Greek Philosophy and some contemporary philosophers such as by Serghi (2006) defend the idea that spiritual education benefits from music practices because it facilitates the development of self-actualization and self-transcendence. Although those above suggestions are subject to criticism, they provide an interesting starting place for future discussion. Here is a quote that could serve as an interesting introduction to Palmer's ideas:

> We are all of the same substance as the stars. When we engage in musical activities, we are simply making our spirit manifest and tuning into the universe, in a manner of speaking…When an orchestra—or any performing group—plays of one mind, the result can be overwhelming. Not only will the musical elements be properly articulated, but also the performance will have a spirit not easily attained or analyzed. But we will know it' (p. 155).

As the literature suggests, scholars in the philosophy of education have recently dedicated quite some time to discussing this theme. On the contrary, it seems that empiric research is missing which means that only philosophical inquiry is possible for the time being. According to de Divitis (2010), "we lack a scientific description of the mechanisms underlying the effects that music has" (p. 455). If in empirical methodological research there is gap of enquire and there is no definite yes or no, it would appear even less expected that in the realm of philosophy a conclusion is achieved concerning the place for spirituality in music education. The debate continues.

5. Conclusion

In summary, ethnography consensus acknowledges that different cultures account for beliefs on music as having a certain capability of rising people to higher places. Such socially

cross-cultural beliefs might explicate why formal religions incorporate music to their doctrines and liturgies. Nevertheless, music might have functions going beyond religious use. Contemporary philosophy discusses the value of music as a pendule between the Platonic idea of intrinsic power versus the Aristotle's more pragmatical, social functions of music.

While religious practices decline amongst youngsters in the USA, some education specialists and philosophers are questioning if spiritual education has a place in the formal public education system. The debate consists of questioning if spirituality, in association with music, can have pedagogical, but not ideological instrumental use in teaching settings. Some authors argue for a 'yes'. In a pluralistic society, the best venue to promote spiritual education is through the arts, including music education (Carr, 2008). The question is how to combine these two areas of human experience into a coherent pedagogical curriculum applicable to public schools, and at the same time respect the separation between church and religion. Palmer (2007) presented areas in which spirituality could be exercised in the classroom without the influence of religious or ideological instrumentalization such as mental preparation, skill development and practice, and meditation/visualization before music performance.

Finally, this essay was a personal reflection on the academic debate going on over the possible contrition of music education to spiritual formation. I hope this discussion from a north American literature perspective inspires our music education community in northern Brazil on discussing the matter. An interesting perspective would be to think about how various original Amazonian autochthones groups conceive spirituality and music regarding the education of children. Studying and understanding this subject under local context, might foster the incorporation of concept of spirituality to Brazilian's music education system and influence the construction of music curricula in the future.

References:

CARR, D. The significance of music for the moral and spiritual cultivation of virtue. *Philosophy of Music Education Review*, 14(2), 103-117, 2006.

CARR, D. (2007). The significance of music for the promotion of moral and spiritual value II. *Philosophy of Music Education Review*, 14(2), 103-117, 2007.

CARR, D. Music, spirituality, and education. *The Journal of Aesthetic Education*, 42(1), 16-29, 2008.

DE DIVITIS, E. The magical power of music. *World Neurosurgery*, 73(5), 454-455, 2010.

KUZMICH, N. Music, mind and spirituality. *Canadian Music Educator,* 50(1), 4-5.
Palmer, A. J. (1995). Music education and spirituality: A philosophical exploration. *Philosophy of Music Education Review*, 2(3), 91-106, 2008.

PALMER, A. J. Music education and spirituality: A philosophical exploration II. *Philosophy of Music Education Review*, 14(2), 143-158, 2007.

SERGUI, L. A response to Tony Palmer, "music education and spirituality: A philosophical exploration II". *Philosophy of Music Education Review*, 14(2), 216-220, 2006.

YOB, I. M. A response to David Carr, "the significance of music for the promotion of moral and spiritual value". *Philosophy of Music Education Review*, 14(2), 209-213, 2006.

YOB, I. M. Why is music a language of spirituality? *Philosophy of Music Education Review*, 18(2), 145-151, 2010.

Um relato de experiências no estágio supervisionado

Hélio Jônatas Lima Araújo
Universidade Federal do Pará
helio26154@live.com

Mecia Louisy Silva Nepomuceno
Universidade Federal do Pará
mecialouisy1999@gmail.com

Ana Luíza Coutinho Leal
Universidade Federal do Pará
analuiza@ufpa.br

Resumo. O Estágio Supervisionado é um campo de integração das atividades curriculares. Constitui-se um espaço não somente de aplicação dos saberes construídos ao longo da licenciatura, mas também é ele próprio um lugar de produção de conhecimento (PPC, 2018). Durante o estágio supervisionado II e IV realizado por dois alunos da graduação, foram observadas adaptações nas aulas de canto coral do projeto de extensão Coral Encantos da EA/UFPA, que resultaram em aspectos relevantes e discussões importantes acerca da formação acadêmica. Portanto, este trabalho tem como objetivo geral relatar as experiências obtidas no estágio supervisionado de observação; os objetivos específicos são: conhecer as atividades desenvolvidas; investigar as práticas docentes; informar sobre os aspectos relevantes do ensino remoto emergencial (ERE) e discutir sobre a importância do estágio na formação do futuro docente. Obteve-se a oportunidade de observar remotamente desde a confecção de materiais e planejamentos de aulas até o momento da passagem de conhecimento ao aluno. Concluiu-se que o estágio supervisionado, para os alunos de licenciatura em música, é de extrema importância, pois impulsiona-os a refletirem sobre as práticas docentes. Também foi possível constatar que é possível trabalhar com ferramentas síncronas e assíncronas mesmo que houvessem contratempos em alguns momentos.

Palavras-chave. Estágio supervisionado, Ensino remoto emergencial (ERE), Canto coral.

A Report Of Experiences In The Supervised Internship a Report Of Experiences In The Supervised Internship

Abstract. The Supervised Internship is a field of integration of curricular activities. It constitutes a space for not only the application of knowledge built throughout the degree, but it is also itself a place of knowledge production (PPC, 2018). During supervised internship II and IV carried out by two undergraduate students, adaptations were observed in the choral singing classes of the Coral Encantos extension project at EA/UFPA extension project at EA/UFPA, which resulted in relevant aspects and important discussions about academic training. Therefore, this work has as general objective to report the experiences obtained in the supervised observation stage; the specific objectives are: to know the activities developed; investigate teaching practices; inform about the relevant aspects of emergency remote teaching (ERE) and discuss the importance of the internship in the training of future teachers. The opportunity to remotely observe from the preparation of materials and lesson plans to the moment of passing on knowledge to the student was obtained. It was concluded that the supervised internship, for music degree students, is extremely important, as it encourages them to reflect on teaching practices. It was also possible to see that it is possible to work with synchronous and asynchronous tools, even if there were setbacks at times.

Keywords. Supervised Internship. Emergency Remote Learning (ERE). Choral Singing.

1. Introdução

A situação pandêmica da Covid-19 atrelada ao Ensino Remoto Emergencial (ERE) fez com que muitas instituições educacionais se adequassem a outras metodologias para ensinar. Para diminuir os impactos na aprendizagem, fez-se necessário adaptar as atividades curriculares para o uso da internet e da TIC.[52]

Em nota, a Universidade Federal do Pará (UFPA) se posicionou favoravelmente à adequação de suas atividades acadêmicas no caráter do ERE. A UFPA publicou que as faculdades poderão realizar suas atividades por meios digitais.

Vale ressaltar que o direcionamento do ERE juntamente ao posicionamento da universidade, englobam dois tipos de aulas: as síncronas e assíncronas concomitantemente a ministrar e assistir.

Uma das subunidades da UFPA que aderiu ao ERE foi a Escola de Aplicação da UFPA (EA/UFPA). Além de atender seus estudantes, a EA/UFPA oferta à comunidade diversos cursos, oficinas e minicursos baseando-se no tripé: ensino, pesquisa e extensão.

Para dar continuidade ao processo de formação de docentes, a professora da disciplina (atividade) de Estágio Supervisionado II e IV optou por direcionar seus alunos às aulas síncronas e assíncronas do projeto de extensão Coral Encantos realizado na EA/UFPA. Portanto, este trabalho configura um relato de experiências obtidas durante as atividades de estágio supervisionado II e IV do curso de Licenciatura em Música da UFPA.

A saber, a graduanda Mecia Louisy Silva Nepomuceno cursou estágio II, e Hélio Jônatas Lima Araújo cursou o estágio IV e atualmente é egresso do curso, contudo ambos estagiaram juntos no projeto de extensão Coral Encantos realizado na EA/UFPA no período letivo de março a maio do ano de 2021.

Mediante essa explanação surgiu a seguinte pergunta de pesquisa: Quais foram as atividades desenvolvidas, como foram as práticas docentes empregadas e qual a importância do

[52] **Tecnologia da Informação e Comunicação (TIC)**: é definida como um conjunto de recursos tecnológicos, utilizados de forma integrada, com um objetivo comum. As TICs são utilizadas das mais diversas formas, na indústria (no processo de automação), no comércio (no gerenciamento, nas diversas formas de publicidade), no setor de investimentos (informação simultânea, comunicação imediata) e na educação (no processo de ensino aprendizagem, na Educação a Distância). Disponível em: infoescola.com/informatica/tecnologia-da-informacao-e-comunicacao/. Acesso em 19 de outubro de 2021.

estágio supervisionado para o acadêmico em formação? Portanto, este trabalho tem como objetivo geral relatar as experiências obtidas nos campos de estágio supervisionado II e IV; os objetivos específicos são: conhecer as atividades desenvolvidas; investigar as práticas docentes; informar os aspectos relevantes do ERE e discutir sobre a importância do estágio na formação do futuro docente.

Quanto aos objetivos, a pesquisa é descritiva. Sua forma de abordagem é de cunho qualitativo. O percurso metodológico seguiu os seguintes passos: I-pesquisa bibliográfica para aprofundamento teórico em torno dos autores que discutem a ideia das palavras-chave, bem como os que dialogam sobre a temática central deste trabalho; II-revisão das anotações de campo para realizar o fichamento de todas as atividades desenvolvidas e os aspectos relevantes; III-escrita do trabalho.

2. O estágio supervisionado, UFPA e o ERE

O Ensino Remoto Emergencial (ERE) consiste em aulas no formato online por meio de aplicativos de vídeo chamadas e mensagens instantâneas. Esta modalidade foi adotada pelas instituições de ensino tanto privadas quanto públicas para que não houvesse total paralisação das atividades acadêmicas e/ou escolares, sendo o único meio de fornecer atividades já que, devido a pandemia do vírus Covid-19 as aulas presenciais foram suspensas. O ERE é:

> [...] uma modalidade de ensino que pressupõe o distanciamento geográfico de professores e alunos e foi adotada de forma temporária nos diferentes níveis de ensino por instituições educacionais do mundo inteiro para que as atividades escolares não fossem interrompidas. (BEHAR, 2020, p. 2)

O estágio supervisionado é uma disciplina curricular obrigatória ofertada a partir do sexto semestre do curso de graduação, onde o acadêmico tem a oportunidade de ir para o campo de trabalho observar e, exercer tudo o que foi adquirido no decorrer da graduação. Esta disciplina é considerada de suma importância ao discente pois traz experiências que é possível presenciar apenas em campo de estágio. O estágio supervisionado é, portanto:

> [...] um campo de integração das atividades curriculares. Constitui-se um espaço não somente de aplicação dos saberes construídos ao longo da licenciatura, mas também é ele próprio um lugar de produção de conhecimento. Nesse sentido, o Estágio ganha um caráter de pesquisa, cujo objeto de investigação é o processo de ensino-aprendizagem e os fenômenos aí integrados. Assim, à medida que o aluno vivencia práticas de ensino, ele as

> observa, registra, interpreta, analisa e contribui para a compreensão e tomada de decisão em suas experiências de educação musical (PPC, 2018, p. 43).

O estágio supervisionado do curso de licenciatura em Música da UFPA é subdividido em quatro períodos. O primeiro e o segundo períodos ocorrem quando o discente apenas observa o professor da instituição de ensino da qual o mesmo fora alocado; e o terceiro e quarto períodos consistem na regência da turma, onde o discente atua como professor de uma turma durante o período da disciplina. As atividades de estágio supervisionado, em geral, têm como objetivos gerais:

> I-possibilitar a ampliação de conhecimentos teóricos aos discentes em situações reais de trabalho; II-proporcionar aos discentes o desenvolvimento de habilidades e o aperfeiçoamento técnico-cultural e científico, por intermédio de atividades relacionadas com a sua área de formação; III-desenvolver atividades e comportamentos adequados ao relacionamento socioprofissional (CONSEPE, 2013, p. 55).

Em reforço, a ementa da disciplina de estágio supervisionado II, prevê a:

> Participação de práticas de ensino da música em contextos escolares e não escolares de educação musical. Perspectiva de pesquisa na avaliação diagnóstica sobre as realidades vivenciadas em estágio. Elaboração de proposta de ensino da música, visando o Estágio III. (CURSO DE MÚSICA, 2018)

Vale ressaltar que cada discente é alocado em diferentes instituições de ensino conforme a disponibilidade da mesma, e que oferecem aulas de música como disciplina.

Por fim, o PPC (2018) prevê que os estagiários devem propor um relato de experiências ao final das atividades em forma de relatório devidamente fundamentado em autores dando lugar aos conhecimentos adquiridos no decorrer das aulas da graduação afim de conseguirem os créditos necessários para sua aprovação na atividade curricular. Os trabalhos devem ser entregues juntamente com as fichas de observações diárias, onde o discente faz anotações sobre suas vivências em sala de aula, suas considerações, contribuições, entre outros aspectos.

3. O coral, atividades desenvolvidas, aspectos relevantes e a importância do estágio

3.1. Coral Encantos da EA/UFPA e as regulamentações

Amparada pelo CONSEPE (2021) e pela Resolução (2021), uma das professoras de música da Escola de Aplicação da UFPA desenvolveu o projeto de extensão Coral Encantos da EA/UFPA em meio ao ERE.

> [...] atividades por meios digitais (salas de web conferência; vídeo aulas exibidas ao vivo ou gravadas; conteúdos em diferentes linguagens e formatos organizados em ambientes virtuais de ensino e aprendizagem; correio eletrônico; sites de redes sociais; aplicativos de mensagens instantâneas, entre outros); II. Adoção de técnicas e estratégias e de materiais didáticos com orientações pedagógicas divulgados por meio de canais acessíveis aos (às) estudantes; III. Organização e apresentação de um conjunto de orientações para realização de atividades pelos (as) discentes (leituras dirigidas; resolução de exercícios; desenvolvimento de projetos e de pesquisas; trabalhos em equipe; produção de conteúdo em diferentes linguagens e formatos; cursos de formação e capacitação em diversas temáticas, entre outras), conforme disponibilidade das unidades e subunidades acadêmicas, em diálogo entre discentes, docentes e técnicos; IV. Estabelecimento, por meios digitais, de canal de contato direto entre estudantes e docentes responsáveis, para organização de atividades de Ensino Remoto Emergencial (ERE), apresentação de cronograma e esclarecimento de dúvidas no decorrer de sua realização (SIGAA; correio eletrônico; ambiente virtual de ensino e aprendizagem; site de rede social; aplicativo de mensagens instantâneas, entre outros), de acordo com as condições estabelecidas entre docentes, discentes e técnicos (CONSEPE, 2020, p.2).

O projeto teve como período de vigência, de agosto de 2020 a agosto de 2021, ainda em tempos de pandemia. Os objetivos do projeto são:

> a) Promover aulas de canto coral por meio de encontros virtuais e/ou presenciais para a comunidade da Escola de Aplicação UFPA; b) proporcionar a prática do Canto Coral aos docentes, técnicos administrativos, prestadores de serviços, pais de alunos e aposentados da EA/UFPA. c) Promover integração entre escola (docentes e técnicos), família (pais de alunos) e a comunidade (prestadores de serviço e aposentados) por meio da ferramenta do Canto Coral. d) Formar um coral comunitário comprometido em compartilhar cultura musical por meio de apresentações artísticas; e) Criar laboratório de pesquisa sobre o canto coral para a comunidade académica, com vista a fortalecer a

> integração no tripé Ensino-Pesquisa-Extensão da UFPA. (ESTUMANO, 2020, p.2)

As aulas para os coristas do projeto ocorreram nas terças-feiras, nos turnos (manhã, tarde e noite). Os alunos foram distribuídos entre 3 (três) professores, que disponibilizaram uma agenda de horários durante um turno específico, sendo uma professora que desempenha o papel de coordenadora e dois voluntários. O projeto de extensão Coral Encantos da EA-UFPA foi formado por adultos e idosos, tais como professores ativos e aposentados da EA/UFPA, responsáveis por alunos e membros da comunidade em torno da escola.

3.2. Atividades desenvolvidas

As ações do projeto iniciaram em 23 de março de 2021, seguindo as recomendações destinadas para o desenvolvimento do ERE na EA/UFPA. Para todo o projeto foram desenvolvidas atividades no modo síncrono e assíncrono.

> A primeira [aulas síncronas] oferece a possibilidade de interagir com outros em tempo real, como é o caso das videoaulas online e vídeos conferências; a segunda [aulas assíncronas] ocorre quando as interações se dão em tempos diferentes, como por exemplo: envios de e-mails, mensagens instantâneas, compartilhamento de links de vídeos, páginas da internet, entre outras possibilidades, embora todas estas também possam ser realizadas em tempo real. (ARAÚJO e ESTUMANO, 2017, p. 2)

O primeiro encontro que antecedeu o início das aulas, constituiu-se da socialização entre a equipe docente e os estagiários por meio de reuniões semanais. As reuniões iniciais foram de modo síncrono realizadas pela plataforma *Google Meet*, durante as terças-feiras às 19 horas, e duravam em torno de uma hora a uma hora e meia. Ainda no primeiro encontro, foi informado aos estagiários e novos professores do projeto que eram disponibilizadas aulas individuais, com duração de vinte minutos aos coristas e, aulas coletivas quando necessário.

O segundo encontro, foi realizado para informar aos novos professores do projeto e estagiários, como era confeccionado o material de apoio disponibilizado na plataforma Google Sala de Aula, quais os aplicativos de edição de imagem, vídeo e/ou áudio os professores do projeto utilizam para fazer as formatações em seus materiais didáticos. Nesta reunião também foi exposto as problemáticas em coordenar aulas e atividades remotas devido à dificuldade de alguns integrantes em manusear os aparelhos tecnológicos e as plataformas, bem

como dificuldades com a disponibilidade de internet em vários âmbitos, entre outros que ocasionam em algumas desistências de entregar as possíveis gravações de vídeo solicitadas ou até mesmo geram um afastamento por parte do corista, do projeto.

O terceiro encontro consistiu-se de uma reunião da equipe de professores com os estagiários para definição das agendas e planejamentos das aulas individuais e coletivas. Foi estipulado 3 (três) horas de cada turno (manhã, tarde e noite) para agendamento das aulas individuais. Foram definidos quais os exercícios vocais e físicos seriam utilizados e o professor que administraria os exercícios para a primeira aula coletiva com os coristas. Consistiu também em uma discussão para organizar as melhorias de metodologias e a locação dos estagiários em cada turno, isto é, quantos estagiários iriam participar em cada turno, pois devido tratar-se de uma aula individual a coordenadora informou que os alunos do projeto poderiam sentir-se desconfortáveis em cantar para muitos ouvintes, visto que aproximadamente oito discentes de estágio supervisionado II foram selecionados para observá-los, neste caso, a solução foi realizar uma pequena divisão na qual qual Hélio Araújo e Mecia Nepomuceno foram locados com os alunos do turno da manhã.

As aulas para os coristas iniciaram com um encontro coletivo, com duração de 45 minutos, onde foram ensinados diversos tipos de aquecimentos corporais e vocais administrados pela professora coordenadora do projeto e um professor voluntário. Nessa etapa, foram demonstrados o modo de execução de cada vocalize. Além disso, foram mostrados os materiais postados no Google Sala de Aula. Nessa aula os coristas puderam sanar suas dúvidas sobre a classificação vocal. Foi informado o novo repertório, neste caso foi selecionada a música "Eu Sei Que Vou Te Amar" dos compositores Tom Jobim e Vinícius de Moraes, para realizar uma gravação especial para o Dia dos Namorados.

Em tais aulas coletivas, ressalta-se a importância de estudar os materiais antes de assistir a aula individual de acompanhamento, além de servir para feedbacks entre professores e alunos. Tal comunicação de uns com os outros em diversos âmbitos, marcação de reuniões, sempre mantinham o foco central das discussões sobre música.

> Este fundamental contato virtual do aluno com o professor serve para retirada de dúvidas, orientações, correções e até mesmo para que o profissional tenha um feedback do aluno. Neste caso o professor utiliza a internet (...), como meio de comunicação que se estabelece desde *chats*, fóruns, *e-mails*, mensagens instantâneas a vídeos gravados, chamadas de áudio e *webconferências* (SILVA e CAMPOS, 2019, p. 5).

As aulas síncronas com os integrantes do coral iniciaram-se no dia 4 de maio de 2021 pela plataforma virtual *Google Meet.*[53] Nas aulas individuais foram realizados os acompanhamentos do repertório estudado pelos coristas. A partir do que era trazido pelos estudantes, foram identificadas suas dificuldades e trabalhadas pontualmente naquele momento da aula. A depender do avanço, toda semana foram estudadas partes da música, até finalmente ser conquistada por inteira.

Foram disponibilizadas aulas individuais com duração de 20 (vinte) minutos também pelo *Google Meet*. A escolha da coordenadora em ministrar aulas por 20 minutos cada, compreende que aulas síncronas não seguem mesma lógica das aulas presenciais, como aponta Tomazinho (2020, p.5):

> Aulas online não têm, ou não deveriam ter a mesma lógica das aulas presenciais. Uma aula presencial de 50 minutos, não deveria ser uma vídeo-aula de 50 minutos, muito menos uma *Live* de 50 minutos. Uma atividade didática de 50 minutos, deveria ser muito mais completa e rica que 50 minutos de transmissão de conteúdo. Uma atividade didática de 50 minutos, deveria ser focada na aprendizagem dos alunos, e não somente no ensino pelo professor.

Quanto à forma assíncrona, foi utilizado a plataforma *Google Classroom*[54] ou Google Sala de Aula. Em tal plataforma foram postados: exercícios de aquecimento vocal, de alongamento e relaxamento com a finalidade de preparar as vozes antes de iniciarem os estudos do repertório; vídeos e áudios confeccionados pelos professores; letras das músicas e observações detalhadas para melhor entendimento do aluno.

Baseando-se nesse pensamento, os professores optaram por gravar vídeos que dessem o aporte necessário para que os coristas, de forma correta, pudessem administrar o instrumento musical (voz), ajustar a postura, articulação e afinação vocal por meio da imitação

[53] O *Google Meet* é uma solução do Google que permite aos profissionais fazerem reuniões online, tanto pelo computador quanto por dispositivos móveis. Na prática, a solução conecta quem está no escritório com profissionais de outras unidades, funcionários em home office e clientes. Disponível em: https://blog.qinetwork.com.br/google-meet-entenda-como-funciona/. Acesso em 22 de outubro de 2021.

[54] O Google *Classroom* ou a Sala de Aula do Google é uma ferramenta *online* gratuita que auxilia professores, alunos e escolas com um espaço para a realização de aulas virtuais. Por meio dessa plataforma, as turmas podem se comunicar e manter as aulas a distância mais organizadas. Por meio do sistema, os professores podem publicar tarefas em uma página específica e ainda verificar quem concluiu as atividades, além de tirar dúvidas em tempo real e dar notas pela atividade. Os colegas de turma podem comunicar-se e receber notificações quando novos conteúdos são inseridos na sala de aula virtual. Disponível em: https://educador.brasilescola.uol.com.br/estrategias-ensino/como-usar-o-google-classroom.htm. Acesso em: 17 de maio de 2021.

e repetição dos sons.

> I.O professor ensina o aluno; II. O aluno repete o aprendido; III. O aluno ouve; IV. O aluno vê o professor tocando o instrumento; V. Em tempo o aluno imita o professor; VI. O aluno desenvolve habilidades físicas e motoras para imitar o professor; VII. O aluno imita o professor usando sua inteligência; VIII. O aluno memoriza o que aprendeu; IX. O aluno compreende o significado da aprendizagem; X. O aluno vivencia o significado emocional da peça musical (ESTUMANO et.all, p. 8, 2019).

Vale ressaltar que a concepção pedagógica do projeto se baseava nas premissas da pedagogia de Shinichi Suzuki (1898-1998), sobre a importância da imitação e repetição de sons.

3.3. Aspectos relevantes

A realização do estágio supervisionado em decorrência da pandemia da Covid-19, tornou-se uma atividade desafiadora, pois diversos âmbitos da prática pedagógica sofreram adaptações significativas. O ensino superior público que não estava preparado para tais mudanças, teve que adaptar-se aos novos modelos de ensinar. Dantas (2021, p.17) aponta que:

> O ensino remoto direcionou a universidade para novas possibilidades metodológicas no ensino superior, a partir dos cursos de capacitação disponibilizados pela instituição, bem como o empenho pessoal dos docentes e discentes, novas formas de ensinar, de certo, passarão a fazer parte do cotidiano universitário, bem como dos profissionais egressos. No caso do estágio supervisionado, foi possível proporcionar experiências que talvez não fossem contempladas em uma situação de ensino presencial. É possível dizer que houve um movimento geral na busca por compreender e utilizar as tecnologias disponíveis, a título de exemplo, podemos citar o uso de ferramentas de gravação e edição de áudios e vídeos, plataformas de ensino remoto, as redes sociais e outros recursos tecnológicos na construção e intermediação dos processos de ensinar e aprender.

Conforme as observações, concluiu-se que é relevante trabalhar com ferramentas síncronas e assíncronas devido a otimização do tempo atrelada a inexistência de atrasos ou até mesmo a desativação de um processo que teve seu início. Neste caso, não houve a necessidade de parar as atividades do projeto devido às recomendações governamentais de prevenção a saúde, mas as formas síncronas e assíncronas foram os únicos meios que permitiram que o projeto se mantivesse ativo.

Contudo, observou-se em campo que alguns coristas apresentaram problemas

quanto à disponibilidade de tempo e dificuldades em manusear as TICs para estudar os materiais. Devido ao coral ser formado por adultos, muitos não tiveram o tempo necessário para o estudo das músicas em função da rotina de trabalhos, responsabilidades com a família, entre outros. No caso dos mais idosos, muitos apresentaram dificuldades com o manuseio dos aparelhos tecnológicos que foram recomendados tanto para assistir às aulas, quanto para acessar as plataformas digitais com o material didático disponível. A problemática resulta intrinsecamente nas aulas síncronas pois considerou-se que houve um retardo no aprendizado do aluno durante as duas semanas de aulas síncronas que os estagiários participaram.

As aulas individuais de 20 minutos fizeram com que os alunos tivessem um acompanhamento mais atencioso por parte dos professores e assim ter o *feedback* mais preciso quanto a seu desenvolvimento musical. Contudo, observou-se que embora as aulas individuais fossem lecionadas dentro de 20 minutos, tal carga horária, quando se multiplicava em relação a quantidade de alunos, para o professor aumentava muito pois se dedicava cerca de 3 horas na frente dos aparelhos tecnológicos. Com isso, é possível inferir que os professores corriam um risco de desenvolver desgastes mentais e /ou físicos.

3.4. Importância do estágio para o acadêmico em formação

O estágio supervisionado é de suma importância para o discente em formação, pois consiste no período em que o estudante tem a oportunidade de pôr em prática todos os conhecimentos e vivências adquiridos na graduação, por meio da ação reflexiva aspirando uma formação contextualizada e continuada no seu ambiente de desempenho profissional.

Segundo Ferreira e Estumano (2020) existem três aspectos fundamentais que contribuem para a formação do futuro professor de música. São eles: relacionar a formação de discentes de licenciatura com a sua atuação profissional, conceber o processo de torna-se um professor de forma diferenciada, por fim delinear um repertório de conhecimentos necessários à docência em música. Para os autores, o primeiro aspecto interliga-se com o segundo, ambos se referem ao fato de inserir o estagiário a "contextualização dos conhecimentos vivenciados no âmbito acadêmico à realidade e necessidades dos campos de atuação do professor de música" (FERREIRA e ESTUMANO, 2020, p. 5). E a terceira forma trata-se da produção de materiais por parte do aluno que o insere em meio a produções bibliográficas, a partituras, a resenhas, e resumos, em seminários e apresentações artísticas conforme sua carga horária de estágio.

Trata-se de uma atividade obrigatória presente no componente curricular acadêmico essencial para a formação pedagógica-musical do discente, onde os mesmos têm o primeiro contato com o ambiente de ensino como futuros docentes, sob a orientação do professor da disciplina e do professor da turma onde supostamente será realizado o estágio, juntamente com os alunos. Neves cita que (2020, p. 98):

> O professor orientador é diretamente responsável pelo estagiário, realizando sua preparação e avaliação no decorrer do curso vinculado. Ele avalia o campo de estágio em sua estrutura física, oferece subsídios pedagógicos e musicais, e orienta o discente a respeito de atitudes e posturas éticas, para que este possa atuar da melhor forma.

A observação em campo e os relatos de experiências pautados nos aspectos relevantes, norteiam o estagiário para a seleção de atividades e materiais didáticos que são eficazes ou não para os alunos. A partir de então é possível julgar qual a metodologia a ser empregada para uma turma sob a perspectiva do futuro docente.

Em relação aos professores do projeto estarem sempre atualizados com as novas formas de ensinar, apontamos que o estágio supervisionado nos direcionou para uma pesquisa bibliográfica e análise qualitativa acerca da procura por conhecimento dos professores em tempos de pandemia. Paiva (2017) explica que os professores devem estar sempre atualizados com as tecnologias digitais e buscando continuamente seu aperfeiçoamento frente às outras novas tecnologias que tendem a surgir no decorrer do tempo.

Considerações finais

Este trabalho teve como objetivo geral relatar as experiências obtidas no campo de estágio supervisionado e a partir das observações conhecer as atividades desenvolvidas, os aspectos relevantes, e discutir acerca da importância do estágio supervisionado. Ressaltamos que o estágio II e IV, foram realizados no projeto de extensão Coral Encantos nas dependências da Escola de Aplicação da UFPA, embora de forma *online*.

Consideramos que foi possível realizar a atividade de estágio no período do ERE como uma tentativa de contextualizar os discentes com a nova realidade e de não ocorrer possíveis atrasos para formação dos mesmos. Contudo, vale ressaltar que o ERE não substitui o formato presencial em termos de interação social com colegas da graduação, com a escola e

os seus alunos.

Sabendo que em diversas áreas ocorre uma série de inovações tecnológicas, a cada ano, tais delas tomam seu espaço cada vez mais na sociedade gerando impactos em diversos âmbitos do cotidiano, entre eles na educação à todas as idades. Com o surgimento da pandemia Covid-19 no Brasil, o ERE tornou-se uma realidade dentro das escolas brasileiras.

Nesse âmbito, consideramos como aspectos relevantes: uma nova realidade de aprendizado para professores e alunos frente às inovações tecnológicas; as possibilidades de trabalhar com ferramentas síncronas e assíncronas, embora houveram dificuldades em ambas; as dificuldades dos alunos do projeto em administrar o tempo de estudo do material disponibilizado e outros devido às dificuldades em manusear as TICs, ocasionando um retardo no aprendizado dos alunos, entretanto consideramos que as aulas individuais de 20 minutos foram positivas para que os professores acompanhassem seus alunos de modo que pudessem ser orientados sobre seu desenvolvimento individual.

Consideramos que o estágio supervisionado em sala de aula online foi importante para os discentes do curso de licenciatura em música, pois além de dar sentido aos conhecimentos científicos e acadêmicos, permite-os a colocar em prática suas habilidades e competências profissionais, além de impulsioná-lo refletir sobre as práticas docentes inserindo-os na vida real de trabalho e os induzir a produção de novos conhecimentos. Com isso, é possível propor metodologias para ensinar música musicalmente.

Obtém-se a oportunidade de presenciar, mesmo que remotamente, desde confecção de materiais e planejamentos de aulas até o momento da passagem de conhecimento ao aluno, vivenciando a gratificação da certeza de que os alunos, mesmo que em meio às dificuldades e limitações da pandemia, compreenderam e praticaram os ensinamentos adquiridos por meio do professor, de forma correta.

Com este relato de experiências, esperamos promover debates acerca das novas formas de ensinar em tempos de ERE, estimular os professores com anos de experiências em sala de aula e aos professores em formação, a mergulharem fundo nos estudos acerca da temática aqui abordada. Esperamos contribuir para termos uma educação de qualidade e profissionais qualificados para enfrentar a nova realidade que se fez presente na educação brasileira.

Referências

ARAÚJO. Hélio Jônatas Lima; ESTUMANO, Jucélia da Cruz.. *Ensino remoto emergencial (ERE) em tempos de pandemia:* estratégias de ensino aplicadas nas aulas do projeto de extensão Coral Encantos da EA-UFPA. UFPA, 2021.

BEHAR. Patrícia Alejandra. *O ensino remoto emergencial e a educação a distância.*

BELÉM DO PARÁ (Estado). Resolução nº 112 de setembro de 2017.

DANTAS, Taís. *Estágio supervisionado curricular na licenciatura em música:* formação e vivências em tempos de ensino remoto. Revista de Estudos em Educação e Diversidade. v. 2, n. 4, p. 1-19, abr./jun. 2021. Disponível em: http://periodicos2.uesb.br/index.php/reed

ESTUMANO, Jucélia da Cruz. *Coral encantos da EA-UFPA*. Acesso: << SISAE (ufpa.br) >>

ESTUMANO, Jucélia da Cruz; FERREIRA, Anielson Costa; CHADA, Sônia Maria Moraes; COHEN, Lilian Barros; ARAÚJO, Hélio Jônatas Lima. *Projeto de extensão flauta doce:* Um encontro de saberes musicais. UFMS, 2019.

FERREIRA, Anielson; ESTUMANO, Jucélia da Cruz. *Formação de professores para múltiplos espaços***:** ações possíveis. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Campina Grande-PB, 2020.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar meu projeto de pesquisa?* Editora Atlas, 4ª ed. São Paulo. 2002.

NEVES. Marco Antônio Caldeira. *Estágio supervisionado em música:* Desafios e perspectivas após a lei 11.769/2008. Revista Ciranda – Montes Claros, v. 4, n.1, 2020. pp. 95-106.

PAIVA, Luciano Luan. Artigo: *Tecnologias digitais na educação musical:* discussões emergentes. UFRN, 2017.

RESOLUÇÃO N. 5.294, CONSEPE, UFPA de 21 de Agosto de 2020. *Ensino Remoto Emergencial* (ERE), agosto de 2020. Disponível em: <http://proeg.ufpa.br/images/Artigos/Normas/Resolucao_5294_2020_CONSEPEAprovaoEREnaUFPA.pdf>. Acesso em: 17 de maio de 2021.

RESOLUÇÃO Nº 3633, CONSEPE, UFPA de 18 de fevereiro de 2013. *Regulamento do ensino de graduação.* PROEG. 2013.

SILVA e CAMPOS. *O ensino de música online*: o uso da vídeo aula como ferramenta de na educação musical. UFMS. 2019.

TOMAZINHO, Paulo. Lock down Covid-19 a aprendizagem não pode parar. [*S.l.*], 28 mar. 2020. site: paulotomazinho.com.br. Disponível em: <https://www.paulotomazinho.com.br/a-aprendizagem-nao-pode-parar> Acesso em: 25 fev. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão. *Resolução N. 5.294, de 21 de Agosto De 2020.* Aprova, de forma excepcional e tempo-rária, o Ensino Remoto Emergencial em diferentes níveis de ensino para os cursos ofertados pela Universidade Federal do Pará, em decorrência da situação de pandemia do novo Corona-vírus –COVID-19, e dá outras providências. Belém: Reitoria da Universidade Federal do Pará, [2020]. Disponível em: <http://proeg.ufpa.br/images/Artigos/Normas/Resolucao_5294_2020_CONSEPEAprovaoEREnaUFPA.pdf>. Acesso em: 25 Mar. 2021.

_____. *Ementa de Estágio Supervisionado II.* Faculdade de Música. 2018. 2018.

_____. Escola de Aplicação. *Resolução Nº 112 de 29 de setembro de 2017.* Estabelece as normas para a concessão de carga horária docente para o desenvolvimento de projetos de ensino, de pesquisa ou extensão e dá outras providências. Belém: Escola de Aplicação da UFPA, [2017].

_____. Instituto de Ciências da Arte. *Resolução Nº 2, de 01 de Julho de 2015*. Conselho Nacional de Educação. Projeto Pedagógico de Curso de Graduação: Licenciatura Plena em Música.

GEPIP: Grupo de Estudos Pedagógicos e Interpretativos Parauara

Cristian de Paula Brandão
UFPA
cristianbrandao@ufpa.br

Joziely Carmo de Brito
UFPA
joziely@ufpa.br

Rodrigo Santana de Souza
UFPA
rodrigosantana@ufpa.br

Resumo: O Grupo de Estudos Pedagógicos e Interpretativos Parauara - GEPIP busca conhecer e valorizar a música parauara em aspectos culturais pautados em sua maioria em referências do imaginário amazônico, estreitando a relação entre a comunidade acadêmica e a cultura da região norte, promovendo um resgate de acervos esquecidos em bibliotecas de escolas de música, museus, igrejas etc. Para isso, como objetivos, propõe-se: conhecer o repertório parauara em seus aspectos pedagógicos e interpretativos; buscar, analisar e revisar repertório e material pedagógico parauara com propostas voltadas à formação de alunos de cordas friccionadas; compreender aspectos técnicos e interpretativos do repertório parauara; fazer revisão biográfica e bibliográfica de materiais parauaras. Utilizar o material que será pesquisado como fomento às atividades acadêmicas da EMUFPA poderá prover referências que poderão ser no futuro acessadas por mais pessoas. Vale ressaltar também a importância da abertura de diálogo dentro da comunidade acadêmica como fomento a discussões entre professores, alunos e a comunidade em geral, proporcionando a disseminação do conhecimento sobre a cultura musical parauara.

Palavras-chave: Música paraense. Performance. Extensão.

GEPIP: Group Of Pedagogical And Interpretive Studies Parauara.

Abstract: Grupo de Estudos Pedagógicos e Interpretativos Parauara - GEPIP seeks to know and value parauara music in cultural aspects based mostly on references from the Amazonian imaginary, strengthening the relationship between the academic community and the culture of the northern region, promoting a rescue of forgotten collections in music school libraries, museums, churches etc. To that end, as objectives, it is proposed: to know the parauara repertoire in its pedagogical and interpretive aspects; to seek, analyze and review repertoire and pedagogical material with proposals aimed at the education of fretted strings students and establishing a bridge with the parauara genre; to understand technical and interpretive aspects of the parauara repertoire; to carry out a biographical and bibliographic review of materials from Pará. Using material to be researched as support for the academic activities of EMUFPA may provide references that can be accessed by more people in the future. It is also worth mentioning the importance of opening dialogue within the academic community as a promotion of discussions between teachers, students and the community in general, providing the dissemination of knowledge about parauara musical culture.

Keywords: Music from Pará. Performance. Extension.

1. Introdução

É comum que nas escolas de ensino formal da música haja o prevalecimento de estruturas de ensino pautadas em aspectos tradicionais da música europeia. Este fato se dá, devido à grande influência histórica pautada em compositores ditos geniais e performances pautadas no perfeccionismo que se refletem até hoje na formação musical de instrumentistas por todo o mundo. Enaltecer a tradição e utilizá-la como referência não é de um todo ruim desde que também tenhamos atenção para nossas raízes culturais.

Podemos dizer que nas escolas de ensino regular da música já há um certo movimento pelo resgate dessas raízes culturais o que nos permite ter acesso a canções tradicionais e estilos únicos existentes apenas na memória musical de uma região. Em Belém, precisamente na Escola de Música da Universidade do Pará (EMUFPA), é possível encontrar no Curso Técnico em Canto Lírico, professores que dedicam parte de seu repertório canções de compositores paraenses, assim como no Curso de Música Popular, há indicações de repertório popular como parte da formação do aluno. Além de certos movimentos isolados de professores compositores que registram suas obras de maneira independente como forma de manter sua arte viva ao tempo.

Diante disto, pretende-se buscar um repertório além do senso comum sobre o que é popular, ou seja, com características regionais únicas, singulares, de ritmos e histórias com raízes no povo local o que em sua maioria, foge do que se ouve nas rádios ou se aprende nas escolas tradicionais de música.

Investigar sobre um repertório Parauara[55], nos permitirá vivenciar aspectos culturais que irão além da escuta como por exemplo: entender processos de criação de letras e sua contextualização, entender processos composicionais com técnicas regionalistas, buscar por sons e timbres peculiares a música, entender sobre a construção de instrumentos regionais, etc. Assim, Todo esse processo poderá nos permitir vivenciar e valorizar o repertório musical Parauara como fomento à disseminação cultural entre alunos, professores e a comunidade em geral da região.

Pensando em pesquisa e extensão, entendemos que um dos papéis da Universidade é proporcionar à comunidade em geral não só conhecimento científico, mas a relação direta

[55] designativo gentílico do nascido no Estado do Pará. Mesmo que paraense. Vem do tupi para'wara, que quer dizer: o que nasceu das águas (do rio-mar). Assemelhadamente ao neologismo paraensismo costumamos nos valer do derivado parauarismo para caracterizar o ufanismo do povo lá originado por seu torrão setentrional (o Pará) (PANDOLFO, 2022)

entre identidade de um povo e suas implicações no meio social como ferramentas para fortalecimento da cultural local. Por isso, entendemos que fortalecer discussões sobre repertório musical Parauara no âmbito da Universidade, pode nos permitir divulgar e ratificar a importância da valorização da música regional por meio de processos interinstitucionais.

Diante do exposto, o que se propõe de fato é investigar repertório musical Parauara para diferentes formações de grupos instrumentais e vocais tendo em vista não só o ineditismo, mas a oportunidade de alunos e professores de diferentes instituições poderem ter acesso a um repertório regional de maneira diferenciada.

Diante disso, a busca por essa identidade nortista fortemente presente na cultura da região, se faz necessária para melhor compreensão de um povo muitas vezes destinado a consumir referências externas impostas pela cultura de massa através das grandes mídias (COSTA, SILVEIRA & SOMMER, 2003). Com isso, ao resgatar uma arte perdida no tempo e pouco valorizada por seu povo, será de grande importância cultural e documental para a região, manter viva a raiz de um povo ainda sufocado pela predominância de ações artísticas promovidos por escolas de ensino regular da música, como festivais por exemplo, com características majoritariamente europeias.

Vale ressaltar que não se quer aqui, gerar uma discussão sobre o "ensino tradicional" na música ou disputar sobre o que é melhor ou pior. Devemos sim, manter o diálogo múltiplo entre os alunos e o acesso à informação com a disposição de diferentes músicas. Respeitando suas raízes culturais sem negligenciar as origens de cada gênero musical.

O GEPIP busca conhecer e valorizar a música Parauara em aspectos culturais pautados em sua maioria em referências do imaginário amazônico. Buscar essas referências por meio da música poderá estreitar a relação entre a comunidade acadêmica e a cultura regional nortista, muitas vezes esquecida pelo tradicional do ensino da música, além de resgatar o acervo esquecido em bibliotecas de escolas de música, museus, igrejas etc.

Para isso, a investigação e análise do repertório Parauara como fomento à pesquisa sobre essa música e a cultura a qual pertence de autores nortistas (paraenses) e valorização na cultura local irá provocar elucubrações sobre o estilo de composições e arranjos nos permitindo o contato direto com autores contemporâneos da região e com suas particularidades musicais.

Utilizar todo material que será pesquisado como fomento às atividades acadêmicas da EMUFPA, poderá prover referências que poderão ser no futuro acessadas por mais pessoas. Vale ressaltar também, a importância da abertura de diálogo dentro da comunidade acadêmica como fomento a discussões entre professores, alunos e a comunidade em geral proporcionando (a disseminação) o conhecimento sobre a (da) cultura musical Parauara.

2. Motivações e Perspectivas

O fato do GEPIP, atualmente possuir apenas professores de cordas friccionadas, acaba provocando inquietações que refletem diretamente sobre questões voltadas ao ensino de instrumentos desta categoria. O que não descarta no futuro a ampliação dessas discussões para outras famílias de instrumentos musicais.

Com atuações em quarteto de cordas e projetos de orquestras, podemos observar que em sua maioria, os discentes da EMUFPA, ainda possuem certo distanciamento com a música regional no seu processo de formação, assim como aqueles que trazem na bagagem suas raízes locais, acabam tendo que deixá-las em segundo plano durante sua trajetória na escola.

Por isso, a importância de projetos com foco no fomento à busca da valorização local, pode ajudar a manter equilíbrio no processo de formação do aluno, proporcionando perspectivas futuras de atuação que não se restringem apenas ao meio erudito.

Diante disso, algumas motivações surgiram como impulso para a criação do grupo: dos professores serem todos da Escola de Música da Universidade Federal do Pará; de estarmos preocupados com a formação dos alunos dentro de uma perspectiva profissional e por fim por entender a importância cultural extramusicais existentes nas manifestações populares parauaras dentro de movimentos artísticos característicos de cada região do Estado.

Com os dois projetos de extensão desenvolvidos e coordenados por professores da EMUFPA sendo eles: o Quarteto de Cordas da EMUFPA e o Sarauparauara: encontros musicais em primeira vista, o GEPIP vem impulsionar a pesquisa em música dentro do contexto regional no âmbito acadêmico.

A partir desses projetos os professores envolvidos observaram a importância de se discutir e desenvolver subsídios técnicos e científicos acerca da música parauara como parte do ensino musical dos alunos da EMUFPA, a divulgação do repertório compostos por paraenses através das ações desenvolvidas dentro do contexto acadêmico e por fim, a importância da divulgação e a preservação dos movimentos culturais paraenses através de apresentações temáticas, incentivo e valorização dos artesãos regionais e a exposição de resultados desenvolvidos por docentes e discentes da EMUFPA para a sociedade como um todo.

Para que tais ações possam ser realizadas, torna-se imprescindível: conhecer o

repertório parauara em seus aspectos pedagógicos e interpretativos; buscar, analisar e revisar repertório e material pedagógico parauara com propostas voltadas à formação de alunos de cordas friccionadas; compreender aspectos técnicos e interpretativos do repertório parauara; fazer revisão biográfica e bibliográfica de materiais parauaras.

A criação do GEPIP dará suporte a futuras propostas pedagógicas que servirão de incentivo aos alunos iniciados, assim como fomento a formação de grupos com imersão total à cultura Parauara desde o início de sua jornada no ensino do aprendizado musical.

3. Breve Relato Sobre Processos Pedagógicos e Interpretativos da música Parauara na Formação de Instrumentistas de Cordas Friccionadas na EMUFPA Atual

Atualmente na EMUFPA, dentro do contexto de cordas friccionadas, podemos destacar dois Projetos de Extensão que nos últimos anos apresentam trabalhos voltados diretamente para o repertório Parauara: *Quarteto de Cordas de EMUFPA e Sarauparauara: encontros musicais em primeira vista*.

O Quarteto de Cordas da EMUFPA, possui um repertório misto com peças eruditas e parauaras. No entanto, nos últimos anos, vem se dedicando cada vez mais ao estudo de compositores locais com fomento à adaptações de canções realizadas por meio de parcerias com arranjadores paraenses, entre eles Ediel Sousa, egresso da EMUFPA.

O Projeto Sarauparauara, tem por objetivo desde sua criação "possibilitar aos seus participantes maior conhecimento do repertório musical parauara (paraense), por meio da interação através da apreciação e da execução musical em primeira vista" (CONTENTE, GOMES & LIMA, 2020, p. 1). Com participação de alunos e professores, atua como pioneiro no segmento de música parauara dentro da instituição e na imersão total de alunos na performance de ritmos locais.

No início de 2022, com a proposta de criação do GEPIP, e a possibilidade de criar atividades onde tais projetos pudessem concretizar suas parcerias, foram projetados para o mês de junho dois concertos onde foi possível promover vivências musicais que abrange diferentes faixas etárias projetando perspectivas de construção e fomento de estudos pedagógicos que permitam ao aluno a vivenciar suas raízes dentro de um contexto que permita utilizar múltiplas experiências através de interação interdisciplinar e intercâmbio entre grupos de diferentes faixas etárias.

Para Gomes (2000), criar possibilidades de intercâmbio entre grupos, disciplinas e técnicas de inter-relação e interação nas abordagens pedagógicas pode promover no processo

de ensino aprendizagem ampliação de conteúdo e troca de experiência marcante nos alunos. O que consolida suas vivências e aprendizado.

No dia 16 de junho de 2022, já com incentivo do GEPIP, a *Orquestra Infantil de Violinistas da EMUFPA*, em parceria com a *Orquestra Experimental de Câmara da EMUFPA*, apresentaram no Espaço São José Liberto, o que seria um embrião de ações futuras no que se refere a elaboração de um programa de sistema de motivação no aprendizado musical com foco em repertório Parauara, que permeia desde a iniciação até o nível avançado.

Figura 1 – Orquestra Infantil de Violinistas da EMUFPA



Fonte: Joziely Brito (2022) – Arquivo Pessoal

Com repertório gradativo, foi possível estabelecer uma conexão entre alunos iniciantes do Curso Livre e do Curso Técnico, sendo parte desses alunos diagnosticados com transtornos e baixa visão, o que fortaleceu a troca de experiência através da interação musical inclusiva.

Figura 2 – Orquestra Experimental de Câmra da EMUFPA



Fonte: Arquivo Sarauparauara (2022)

No dia 24 de junho de 2022, o GEPIP em parceria com os projetos *Quarteto de Cordas de EMUFPA* e *Sarauparauara: encontros musicais em primeira vista*, apresentaram um recital totalmente voltado ao repertório Parauara com ritmos variados com participação especial do projeto

Rabecas e Rabequeiros: saberes e práticas, onde foi possível proporcionar aos alunos uma imersão total na prática da rabeca bragantina.

Figura 3 – Sarauparauara



Fonte: Sarauparauara (2022) – Arquivo Sarauparauara

Destaque para exposição das rabecas produzidas pelos artesãos Fernando Figueiredo de Oliveira, Genesis dos Santos e Josias Gomes Ramos, que foram utilizadas na performance dos alunos durante a apresentação.

Figura 4 – Exposição de Rabecas Bragantinas



Fonte: Sarauparauara (2022) – Arquivo Sarauparauara

O GEPIP se propõe realizar parcerias para resgatar e ratificar a importância da inserção da cultura local no processo de formação dos dicentes da EMUFPA permitindo que a realidade que do indivíduo carrega consigo, faça parte do processo de construção do repertório que ele pratica dentro da sala de aula, e que isso se transforme em uma troca de experiência entre diferentes grupos, seja no Quarteto, na Orquestra Infantil, no Sarau, na Camerata ou em qualquer ambiente musical que ele participe.

Conclusão

Em virtude das ações desenvolvidas pelos projetos de extensão e pesquisa no âmbito da Escola de Música da UFPA e por envolver docentes que buscam trazer dentro do contexto do ensino musical tradicional uma visão volta ao processo de conservação e disseminação da cultura musical paraense, somos levados a acreditar que os resultados alcançados que precederam o GEPIP, motivaram a busca por pesquisas relacionadas às ações pedagógicas dentro dos preceitos musicais regionalista.

O trabalho ressalta a importância em tornar público material Parauara, por meio de eventos e publicações dentro da pesquisa em música. Assim como, produzir material didático com base na revisão e análise documental em consonância com as manifestações artísticas e culturais das regiões pesquisadas. Isso vem auxiliar ainda mais no desenvolvimento dos conceitos técnicos-interpretativos sob os preceitos das obras regionais visando a elaboração de

material pedagógico com base na cultura musical paraense.

No âmbito acadêmico, seguindo a linha do tripé universitário onde o ensino, pesquisa e a extensão dialogam entre si, o trabalho apresentou resultados que buscam promover ações junto às disciplinas que compõem a grade curricular da EMUFPA, que envolvam repertório Parauara por meio de parceria com os projetos de extensão Sauraparauara e Quarteto de Cordas da EMUFPA e que resultam em materiais pedagógicos e científicos a serem organizados no GEPIP para publicações futuras.

Referências

GOMES, Celson Sousa. Crianças Famosas: propondo práticas interdisciplinares na performance do violino. *In*: SOUZA, Jusamara (Org.). *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre: Companhia Riograndense de Arte Gráfica, 2000. 153 - 159.

CONTENTE, Alexandre Lucas do Carmo; GOMES, Celson Henrique Sousa; LIMA, Khatarine Kimbberly Lima. Encontros Sarauparauara:interações musicais em memórias textuais. In: ENARTE ACADÊMICO, 47, 2020, Belém. *Anais...Belém*: PPGARTES/UFPA, 2020. 20 - 25.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Hnerique. Estudos Culturais, Educação e Pedagogia. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 23, 2003.

PANDOLFO, Sérgio. *A Etmologia é a Certidão de Nascimento da Palavra*. Recanto das Letras, 2009. Disponível em https://www.recantodasletras.com.br/artigos/1766421. Acesso em: 07 ago. 2022.

Trajetórias da música *Ayahuasqueira* do Acre na comunidade Alto Santo: Processos geracionais de reconstrução epistemológica comunitária

Alexandre Anselmo dos Santos[56*]
Universidade de Brasília
Ale1712@gmail.com

Resumo: O presente artigo faz parte da comunicação de uma pesquisa de mestrado em andamento no programa de pós-graduação da Universidade de Brasília, com o objetivo de explorar as matrizes das músicas que ocorrem no Estado do Acre, focalizando as trajetórias dos gêneros de origem indígena. É uma pesquisa de natureza empírica, com procedimentos de estudos de caso e campo, estudo bibliográfico, documental e acervos em multimídia, e, principalmente, estudo de relatos orais de pessoas da comunidade em questão, realizados pelo autor desde 2006. A perspectiva decolonial e o referencial teórico fundamentado nas construções recentes dos próprios povos originários são base da pesquisa. Esta teoria divide a história recente em cinco períodos denominados como *tempos*: maloca, correria, cativeiro, direito e cultura, o quais serão alinhados aos dados das pesquisas de campo iniciadas pelo autor. Dessa forma, o texto presente aborda um recorte da música formada no *tempo do cativeiro*, que se refere aos seringais, sobre a manifestação cultural Santo Daime, que teve a memória retomada por uma experiência ocorrida entre 2017 e 2022, em sua comunidade matriz, CICLU Alto Santo, num processo desenvolvido junto com a própria comunidade, para a pesquisa e produção fonográfica de uma obra intergeracional, que resultou na recuperação de repertórios, registros de execuções, publicação de um álbum com 15 faixas em distribuição digital, e este artigo, como uma extensão teórica e reflexiva.

Palavras-chave: Acre. Ayahuasca. Música

Trajectories of Acre's Ayahuasca music in the Alto Santo community: Generational processes of community epistemic reconstruction

Abstract: The present article is part of the communication of a master's research in progress at the post-graduation program of the University of Brasilia, with the objective of exploring the matrices of music occurring in the state of Acre, focusing on the trajectories of genres of indigenous origin. It is a research of empirical nature, with procedures of case and field studies, bibliographic and documental studies, and, mainly, study of oral reports of people from the community in question, carried out by the author since 2006. The decolonial perspective and the theoretical framework based on the recent constructions of the original peoples themselves are the basis of the research. This theory divides recent history into five periods called times: maloca, correria, captivity, law and culture which will be aligned with the data from the field research initiated by the author. Thus, the present text addresses a clipping of the music formed in the time of captivity, which refers to the seringais, about the Santo Daime cultural manifestation, which had the memory resumed by an experience that occurred between 2017 and 2022, in its parent community, CICLU Alto Santo, in a process developed together with the community itself, for research and phonographic production of an intergenerational work, which resulted in the recovery of repertoire, records of performances, publication of an album with 15 tracks in digital distribution, and this article, as a theoretical and reflective extension.

Keywords: Acre. Ayahuasca, Music

[56*] Mestrando no Programa de Pós-Graduação Música em Contexto Música e Historiografia – Universidade de Brasília.

1. A música do no Santo Daime em contexto na Pan-Amazônia sul ocidental.

Este estudo faz parte da pesquisa em andamento, para dissertação de mestrado no PPG da Universidade de Brasília em musicologia, na investigação de dois gêneros musicais de origem indígena identificados no Estado do Acre, chamados pelos antigos seringueiros e indígenas de *baques de samba e marcha*, que através da apresentação e análise de dados, testemunham seus contextos e trajetórias. Como perspectiva decolonial, o referencial teórico está fundamentado numa teoria protagonizada por indígenas, que divide a história recente em cinco períodos denominados como *tempos*: maloca, correria, cativeiro, direito e cultura, [57] os quais serão alinhados aos dados das pesquisas de campo iniciadas pelo autor. Possuem como seus equivalentes, nos países vizinhos dentro da Amazônia sul ocidental, Peru e Bolívia, os gêneros conhecidos como *cumbias amazônicas*, que, entre outras manifestações menos conhecidas dentro do universo da música selvática (ROSA, 2017, P.81), atravessaram diversos processos de apagamento e readaptações por gerações até a atualidade. Neste processo de colonização, também conhecido como tempo do cativeiro, segundo os indígenas locais, a religião, a proibição das línguas maternas e outras censuras faziam parte do projeto seringalista no uso destas populações como mão de obra explorada (IGLESIAS, 2003, P.53),

A bibliografia sobre a música regional do Acre abrange um amplo espectro de manifestações que integram um mesmo corpo cultural, por compartilharem origens étnicas comuns, porém, por serem ainda informações inéditas, que não obtiveram condições de serem estudadas, apresentam uma importante lacuna, para a qual este texto busca contribuir positivamente. O autor teve acesso a estes dados durante mais de uma década de convivência pessoal e profissional com mestres e mestras da tradição oral musical, indígenas e seringueiros do Acre, incluindo a comunidade Alto Santo, sendo estas as fontes primárias que embasam este trabalho, iniciado em 2006 através de um projeto sócio cultural denominado *Baquemirim* [58], no município de Rio Branco, que desde então vem desenvolvendo pesquisas através de oficinas, produção de performance, fonografia, e conteúdos que vem sido utilizados como fonte em pesquisas acadêmicas, artigos e livros didáticos[59]. São dados ainda muito recentes, levantados

[57] IGLESIAS, Marcelo Piedrafita; TEIXEIRA, Gleyson de Araújo (org.). *Índios do Acre*: Comissão Pró Índio do Acre, 2003.

[58] As informações e discografias estão disponíveis no endereço digital: https://taplink.cc/baquemirim

[59] "Para aprender a ler e escrever", p.193. Texto publicado na Agência de notícias do Acre, ED. ABAPORÚ; 2010; São Paulo.

em processos intensos de pesquisa ação junto às famílias e comunidades, vivenciados em diferentes pontos de vistas pelo pesquisador, ora como observador participante ou realizando os procedimentos necessários para a reativação destes fazeres e saberes musicais. Outros autores que abordaram os gêneros dos baques de marcha e samba citam o autor deste texto, como na dissertação de Swelen Costa Germano[60], Kelen Pinto Mendes (MENDES, 2020, P.81) pela Universidade Federal do Acre, e em artigos de Iago Tojal da Universidade Estadual de Campinas, como principal fonte. Portanto, tanto este trabalho, quanto a dissertação em andamento, vem a disponibilizar informações e refletir de um ponto de vista mais próximo e em comunicação com as fontes primárias, contribuindo com o campo de estudo e enriquecendo as possibilidades de diálogo com outros pesquisadores não possuem o acesso direto às fontes orais e às manifestações musicais em observação.

A presente pesquisa supõe que estudos acadêmicos efetuados até o presente momento não evidenciam elementos da linguagem musical indígena Pano e Aruak no contexto das culturas híbridas, seja pelo difícil acesso geográfico ao Acre, por parte dos pesquisadores, ou pelo fato de muitas comunidades manterem uma postura de isolamento, por não se sentirem seguras em compartilhar seus conhecimentos, possivelmente devido às muitas situações de apropriação cultural, conforme relatam seus membros mais antigos, sendo esta uma discussão amplamente debatida entre indígenas, grupos tradicionais e a comunidade internacional, na 2ª conferência internacional da ayahuasca, AYA Conference, na Universidade Federal do Acre em 2016, em Rio Branco, Acre. [61]

A comunidade Alto Santo foi fundada na década de 1930, pelo maranhense Raimundo Irineu Serra. Na década de 1920, conheceu a bebida ayahuasca com os indígenas na fronteira com o Peru, (BRUGNARA, 2018, P.26) território no qual predomina a etnia Manchineri, onde ainda vivem anciãos que narram as histórias sobre Irineu Serra ter conhecido ali a ayahuasca, e seu desenvolvimento espiritual entre os pajés da época[62]. Neste contexto, junto com os conterrâneos irmãos Costa, (MOREIRA, 2011, P.143) formaram um trabalho espiritual com heranças da encantaria maranhense, mas que convinha disfarçar como se fossem

[60] Consta no resumo: " O foco desta dissertação é o estudo da linguagem e trajetória do artista Antônio Pedro, tendo como fonte principal o acervo do músico e pesquisador Alexandre Anselmo dos Santos." (COSTA. 2014)

[61] A carta está disponível no site: https://pesayahuasca.blogspot.com/2016/10/carta-aberta-dos-povos-indigenas-do_23.html

[62] Francisco Alves de Souza Manchineri, falecido em 2018 publicou em áudio no álbum em CD "O passo da natureza" de Antônio Pedro, 2010: Mestre Irineu era pajé, formado pelo índio (...) por meu avô (...). https://www.youtube.com/watch?v=Vpv8-qSHVGE

festas, pois eram reprimidos pelas polícias do Brasil e da Bolívia. Migrou para Rio Branco e na capital, foi novamente perseguido pela igreja católica e polícia, sob as políticas do Estado na repressão aos cultos afro-ameríndios. Em 1945, conseguiu adquirir um seringal de mata nativa, distante da cidade, onde desenvolveu seu modo de vida em liberdade e formou uma comunidade com migrantes do interior e pessoas doentes, "desenganadas" que por ele eram curadas e ali se fixaram. Com sua comunidade, contribuiu para a liberdade do uso legal da bebida, como precedente para a continuidade das culturas ayahausqueiras e sua expansão global iniciada por discípulos, desde seu falecimento (MOREIRA, 2011, P.379) em 1971.

A obra musical principal de Irineu Serra é o hinário "O Cruzeiro", composto por cânticos que são executados durante os trabalhos no contexto do uso da ayahuasca no Daime. Com o passar das décadas, os processos de expansão global, as releituras mediante a distância cultural, não se aprofundaram na música regional acreana, e por esse vínculo sensível, grande parte das produções acerca deste tema desenvolveram com maior foco as diferentes interpretações e não a linguagem musical em si, considerando suas raízes e matrizes composicionais, harmônicas, rítmicas, no contexto comunitário específico, no Alto Santo. Os primeiros grupos da expansão da ayahuasca no mundo utilizaram como veículo musical *O Cruzeiro*, nos finais da década de 1980. Alguns xamãs do Peru e Colômbia já haviam viajado com pequenos grupos pela Europa, mas como evento coletivo e mobilizador de grupos maiores, rapidamente multiplicou-se pelos Brasil, Europa, EUA, América Latina e Japão. Atualmente, o fluxo crescente na música ayahuasqueira está representado pelos *Txanás*, a juventude indígena acreana que adapta os instrumentos universais a sua linguagem musical (MARINS, 2021, P.38).

De acordo com a investigação realizada diretamente com os mestres locais, a música do Alto Santo apresenta elementos da cultura maranhense, como o toque do boi da baixada no maracá do mestre Irineu Serra, acompanhado também por outras células e frases encontradas nas escolas tradicionais das *cumbias* peruanas e dos seringais. Irineu Serra era percussionista, tocava tambor de crioula, o que partilhava com seus sobrinhos que trouxe para o Acre, e sua mãe fazia parte da irmandade das senhoras que tocavam Caixas do Divino do Espírito Santo. Alguns discípulos também tentaram cultivar suas artes maternas; isso é percebido em relatos de pessoas contatadas por esta pesquisa, como Germano Guilherme, mestre de boi de reisado, Lurdes Carioca que, também nordestina, adaptou o pastoril para o ambiente escolar, e seu conterrâneo Daniel Matos que resguardou a ancestralidade africana (FLORES, 2020, P.20). Seus contemporâneos de descendência ou diretamente indígenas

acreanos somaram com suas heranças que, por serem de uma origem reprimida pelo racismo estruturado nos seringais, obtiveram no Daime um espaço de resistência epistemológica.

De acordo com a tradição oral da comunidade criada em torno do Alto Santo, do Daime e da confluência de matrizes indígenas também presentes no contexto territorial e histórico abordado por esta pesquisa, se nota que, para os povos originários, a principal fonte de conhecimento, comunicação e linguagem musical são provenientes dos efeitos da ayahuasca. As visões provocadas pela bebida, apresentam padrões com formas visuais estruturantes na cultura indígena, e a linguagem sonora também se organiza por meio de padrões definidos em proporções, formas e variações, numa linguagem semelhante e comum entre os povos dos troncos Pano e Aruak da Amazônia sul ocidental. Irineu Serra complementou seu ritual com elementos trazidos de sua cultura materna, como a vestimenta de festa, o maracá de lata, dizeres, porém não fez o mesmo em relação à música: não foram incorporados o uso de tambores e a linguagem rítmico-melódica não corresponde em maioria, às tradições maranhenses, mas sim, à presença e predominância de elementos da música indígena da região onde o Acre está inserido, estabelecendo contatos e afinidades para além das fronteiras em conformação na região, nestas primeiras décadas do século XX. Da linguagem rítmica do baque de marcha seringueiro, perceptivelmente semelhante à "cumbia peruana ligeira", as células encontradas nos tambores da música de festa foram adaptadas na mão direita do violão de acompanhamento. Os harmônicos produzidos pela impostação gutural são igualmente desenvolvidos tanto nas aldeias quanto no canto ayahausqueiro dos centros que conseguiram manter suas formas culturais e transmiti-las.

Figura 1 – Irineu Serra e sua comunidade



Fonte:– acervo pessoal

Além da música sagrada dos rituais, também existiu a composição artística, que ainda é denominada pelos nativos, simplesmente de "*música*" (RABELO, 2013, P.191), fazendo distinção entre sua finalidade restrita de uso espiritual e a música social das festas, homenagens, recreação, educação, aconselhamento e, até de forma pioneira, abordando e denunciando temas como o racismo e gênero. No trabalho espiritual do Daime são tocados os ritmos como valsa, mazurca, comuns no norte e nordeste, enquanto o baque de marcha, acreano, não compartilha das mesmas estruturas aos homônimos encontrados em outros Estados.

Segundo seus contemporâneos, Mestre Irineu Serra compunha no dia a dia, durante os trabalhos de roçados, acalentando crianças, criando versos. Presenteava seus afilhados com canções, e a comunidade retribuía compondo em sua homenagem. Seja recebendo hinários ou compondo músicas, a criação musical comunitária acontecia no dia a dia, cumprindo também sua função lúdica e de comunicação na dinâmica das relações sociais.

Músicos da comunidade sempre interagiram com o repertório da cumbia peruana, como por exemplo, na família Granjeiro. Outros ainda participam da música indígena, do folguedo da Marujada, Desfeiteira e outras culturas "invisíveis", porém, presentes na memória dos mestres vivos e finados, que contribuíram na formação desta pesquisa. Numa perspectiva mais ampliada, se supõe que a música do santo Daime compartilha das mesmas heranças e linguagens da música da Amazônia sul ocidental, que é denominada popularmente como "*música selvática"*. O termo é utilizado para a diversas manifestações musicais indígenas na Pan Amazônia dos países de colonização espanhola, e pela abrangência geográfica desta mesma

sintaxe musical, o Estado Acre pode ser incluído nesta categoria, em que a cumbia é o exponente mais expandido globalmente, desde a década de 1960, por meio da projeção da indústria fonográfica, o que não aconteceu com o Estado do Acre, em termos de projeção e identificação cultural. Na dissertação de mestrado de Bibiana Soyaux de Almeida Rosa, a autora contextualiza o termo "*selvático",* junto a outras cumbias:

> A cumbia peruana, portanto, nasceu em Lima, uma cidade marcada pelo inchaço urbano e pelo surgimento de comunidades de migrantes a seu redor, demarcando experiências andinas, costenhas e selváticas. Esse é o contexto em que a cumbia peruana é criada, produzida e distribuída (ROSA, 2018, P.45)

Figura 2 – Região da Amazônia sul ocidental



Fonte:– https://brasilcc.blogspot.com/2009/08/estado-do-acre.html

2. Escola Cruzeiro: um processo de memória, pesquisa e renascimento da música comunitária.

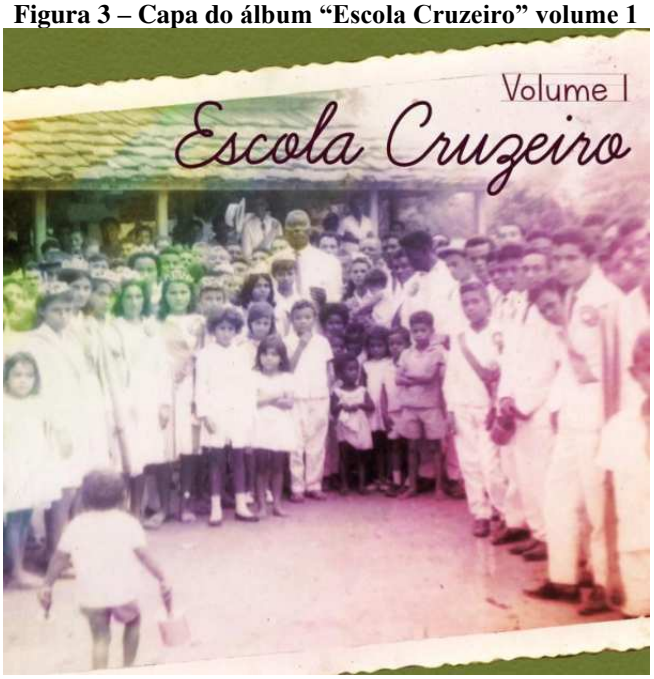
No final da década de 1950, foi criada uma escola para alfabetização de crianças e adultos que utilizou o espaço da sede dos trabalhos de Daime, batizada como *Escola Cruzeiro*, com o apoio do Mestre Irineu, para os moradores da região, até então, na sua maioria, não alfabetizados. A escola ministrava o ensino multisseriado até o quarto ano, e, com a ajuda do governador da época, ganhou uma nova sede, erguida dentro das terras do Alto Santo (MOREIRA, 2011, P.286). A educação musical fazia parte da rotina escolar, e com o passar dos anos, professores, alunos, funcionários, crianças e toda a comunidade formaram um repertório de canções em línguas indígenas, adaptações de pastoris e criações de música dramatizada, que era apresentado no dia dos mestres e outros eventos comunitários. A escola foi transferida para um espaço próprio e décadas depois, a prefeitura construiu 3 salas de

alvenaria onde ainda funciona. A última geração que participou desta cultura musical da comunidade foi a nascida no final dos anos de 1980. Em seguida, a escola passou a receber alunos de bairros que se formaram nas redondezas e os conteúdos sobre a comunidade e sua origem desapareceram totalmente da memória e dia a dia da comunidade escolar. Por último, um terreno foi adquirido pela prefeitura para a construção do novo prédio e se encontra somente com os alicerces feitos, pois a obra foi abandonada pelo governo federal, em 2016.

Como referência musical, até o ano de 2018, só restavam os hinários, de uso restrito ao contexto espiritual. Mas, quando a senhora Raimunda Serra, antiga discípula, começou a rememorar e ensinar as canções, junto de alguns membros da comunidade e autorização da esposa do Mestre Irineu, a Senhora Peregrina Gomes Serra. Assim, se iniciou um processo de recuperação e registro que resultou num álbum fonográfico que tem como objetivos salvaguardar a memória, resguardar direitos e obter fonte de renda para investir na estrutura de um espaço já tombado pelo patrimônio municipal, chamado Memorial Leôncio Gomes, para a visitação pública. O álbum foi financiado pela Lei emergencial Aldir Blanc de 2020, com a participação de 5 gerações, ancoradas no trabalho dos anciãos vivos e finados, na execuções dos instrumentos e vozes e realizado por seus familiares e descendentes. A primeira, de Compositores fundadores da comunidade; a segunda, após 1945 até o falecimento de Irineu Serra em 1971; a terceira, composta de filhos das primeiras que cresceram dentro do ambiente da comunidade, durante a ditadura militar, após o falecimento de Irineu Serra e as divisões do grupo que resultaram na difusão local e em seguida nacional; a quarta geração, marcada pela globalização, políticas públicas, institucionalização da escola, acesso ao ensino superior, políticas de cotas, e internet; e, por fim, a quinta marcada definitivamente pela internet e crianças que cantaram nas gravações, ocorridas no início da pandemia de Covid 19.

Conforme o repertório foi sendo reconstituído, o mesmo excedeu o número de faixas possíveis dentro do orçamento do projeto, o que forçou a divisão da obra em dois volumes, sendo o primeiro, descrito neste artigo, dedicado a música social e o segundo, que ainda está em produção, exclusivamente ao repertório utilizado dentro do contexto escolar.

Figura 3 – Capa do álbum "Escola Cruzeiro" volume 1



Fonte:– acervo pessoal

Abaixo, estão os dados sobre as faixas gravadas, e informações a partir dos depoimentos e execuções musicais, dos autores e intérpretes:

1- Marchinha- antes de 1950, Irineu Serra, canção de roçado, sem letra.

2- Rei Jardineiro- 1957. Peregrina Gomes Serra, mazurca instrumental feita em homenagem da volta do mestre [63]

3- Eu Recebi Este Samba- 1957. Francisco Granjeiro, samba, canção de homenagem.

4- Eu Sigo Neste Caminho- 1957. Dona Neném, valsa, canção de homenagem.

5- Que Coisa Interessante- Antes de 1950, Francisco Martins, samba, canção feita por rapazes adolescentes da época, em denúncia de assédio que as meninas de homens velhos.

6 - Peixe Piaba- Antes de 1950, Francisco Granjeiro, xote trava língua.

7- Desfeiteira- Antes de 1950, Zé Coringa, marcha, dança com desafio de repentistas.

8- Valsa Dos Cegos- Antes de 1950, valsa recolhida por Júlio Carioca, cantada por cegos.

63 No ano de 1956 Mestre Irineu fez uma viajem à sua terra natal, Maranhão. Esposa e os amigos compuseram músicas de homenagens para a recebe-lo na chegada, e esta continuidade, Luiz Lima, neto de Francisco Granjeiro, compôs a letra "Rei Jardineiro".

9- Valsas Dos Chicos- Francisco Granjeiro e Chico Cego, Década de 1960, recebidas em visões da ayahuasca.

10- Valsa Rainha- Daniel Pereira de Matos recebida em visões da ayahuasca.

11- Rainha De Amor- Luís Granjeiro, 4ª geração, homenagem.

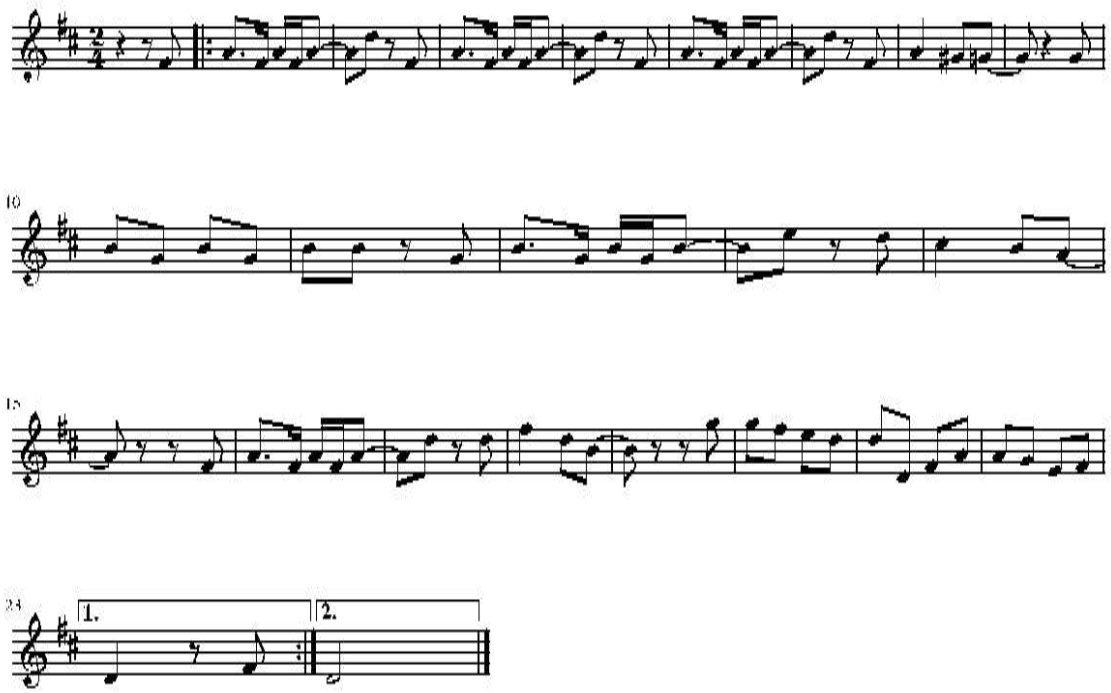
12- Esta Flor- Luís Granjeiro, 4ª geração, homenagem.

13- Quem Quiser Ser Bem Querido - Raimundo Irineu Serra, marcha, canção de aconselhamento.

14- Bosqueano - Raimundo Irineu Serra, marcha, sem letra.

15- Balão De Ouro - Raimundo Irineu Serra, toada maranhense, canção para criança.

Figura 1 – Marchinha. Autor: Raimundo Irineu Serra



Fonte: Raimunda Serra, transcrição: Alexandre Anselmo

A marchinha é um tema instrumental, cantado durante os trabalhos de plantio no roçado. Conforme a tradição oral, Raimunda Serra, morador da comunidade diz que "estas canções evitavam conversas negativas e desde criança gostava de acompanhá-las". Melodias com ou sem letra eram improvisadas, relembradas do Maranhão e criadas no dia a dia, nas relações familiares, na recreação, nos conselhos. Apresenta forma assimétrica, com repetição dos motivos em sequência decrescente: 1º trecho 3 repetições (compasso 1 ao 9), 2º trecho 2 repetições (compasso 10 ao 15), 3º trecho 1 repetição (compasso 16 ao 19) e em seguida a

conclusão (compasso 19 ao 23). A assimetria é muito comum na música indígena, que pode ser compreendida como uma forma construída em sequencias de compassos compostos, formados de acordo com as palavras e outras concepções musicais não ocidentais.

No mosaico do hibridismo cultural, a atuação resistente da música indígena, em especial dentro de seu território cosmológico, que é o universo da ayahuasca, está expressa em sua continuidade, encontrada na obra de Irineu Serra. Em seu hino de número 65, ele cantava: "replantar santas doutrinas", dentro de um contexto onde era perseguido pela igreja católica, porém, após a garantia nacional do uso da ayahuasca e a expansão global de sua música, se tornou fato que, o que estava sendo replantado era a cosmovisão milenar inerente e natural aos povos originários da floresta Amazônica, representada nos baques da marcha, nos fortes harmônicos das vozes, nas formas, cadências, nos hibridismos dos movimentos de centro tonal e outros elementos que serão analisados em outros trabalhos.

Referências:

BRUGNARA, GISELA DE ANDRADE, *A CULTURA VEM A PÉ: PRÁTICAS ESPACIAIS NA ALTA AMAZÔNIA. SÃO PAULO*, 2018. 193 f. Tese de doutorado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura 2018.

COSTA, S. *Por trás da canção, os batuques e enverseios de Antônio Pedro*. Dissertação de mestrado. UFAC: Rio Branco, 2014.

FLORES, Daniel Castro Montoya. *A barquinha de Mestre Daniel: etnografia da música de uma tradição religiosa ayahuasqueira amazônica* Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música. Área de concentração: Música em Contexto. Linha de pesquisa: Musicologia. Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes. BRASÍLIA 2020

IGLESIAS, Marcelo Piedrafita; TEIXEIRA, Gleyson de Araújo (org.). *Índios do Acre*: Comissão Pró Índio do Acre, 2003.

MARINS, Raizza. *Pelos Caminhos da Rainha da Floresta:* o hibridismo do movimento música de rezo na expansão do cenário neo- ayahuasqueiro. 130 fls. Orientador: Vincenzo Cambria. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021

MENDES, Kelen Pinto. *Música e poética:* cantarolando saberes na amazônia acreana. Dissertação de mestrado. Universidade Federal dos Acre: Rio Branco, 2020.

MOREIRA, Paulo; MACRAE, Edward. *Eu venho de longe*: Mestre Irineu e seus companheiros. Salvador: EDUFBA, 2011.

PANTOJA, M. C. *Os Milton:* cem anos de história familiar nos seringais. Tese de doutorado. EDUFAC: Rio Branco, 2008.

ROSA, Bibiana Soyaux de Almeida. *Outros territórios da cumbia:* Consolidação da cumbia peruana como gênero de música popular. Brasília, 2017. Mestrado em Desenvolvimento, Globalização e Regionalização nas Américas. Universidade de Brasília.

ROSA, S.A Bibiana Soyaux de Almeida. *A selva invade Lima*: representações amazônicas na capital. RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad | Latin American Journal of Studies in Culture and Society V. 03, ed. especial, dez., 2017, artigo no 603

RABELO, Kátia Benati. *Daime música*: identidades, transformações e eficácia na música da doutrina do daime . Belo Horizonte 2013. Mestrado em música e cultura. UFMG.

TOJAL, Iago de Araújo. *O Baque do Acre a música dos seringais acreanos*. Artigo, Departamento de música da UNICAMP. 9th CONFERENCE ON MUSICAL RESEARCH 14 - 16 de Novembro 2019 - 14th - 16th November 2019 Sociedade portuguesa de investigação em música, Lisboa.

TOJAL, Iago de Araújo. *O Baque do Acre*: resgatando a memória musical dos seringais acreanos Artigo. IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia , XII Encontro de Educação Musical da UNICAMP Musicar Local: Aprendizagem e Prática. Campinas 2019.

- Gravação em CD ou em vídeo

ESCOLA CRUZEIRO: VOLUME TÍTULO, (Compositores) Raimundo Irineu Serra, Peregrina Gomes Serra, , Maria das Dores, Francisco Granjeiro, Chico Cego, Francisco Martins, Zé Coringa, (Intérpretes) José Carlos Carioca, Júlio Carioca, Leonel granjeiro, Guilherme Granjeiro, Francisco de Assis, Chayane Carioca, Cris Granjeiro, Luis Lima e Leilane Granjeiro. Formato streaming no link: https://open.spotify.com/album/3f9MJlSGrlM5MehovXEojU?si=wRK4apf6RISVW2Zo4GW2aQ

A prática musical do Cordão de Bicho Catitu de Vila Nova, São João da Ponta – Pará

Evelyn Tainá de Souza Silva
Universidade Federal de Pernambuco
Evelyn.clarineta@gmail.com

Resumo: A partir da constatação da quase ausência de registros que tenham como foco a cultura *pontense* e de produções acadêmicas tratando do tema dos Cordões de Bicho, esse trabalho pretende buscar informações acerca da prática musical do Cordão de Bicho Catitu da comunidade de Vila Nova. Partindo da creça de que esse folguedo constitui parte importante da memória da comunidade e da Amazônia, este trabalho pretende entender como conhecimentos musicais e extramusicais eram transmitidos e como se dava a prática musical no Cordão do Catitu, buscando verificar se algum elemento encontrado nessas informações aponta explicações que ajudem a entender o quase desaparecimento dessa manifestação cultural. O método utilizado para a pesquisa foi a etnografia, e para guiar a análise o aporte teórico é principalmente etnomusicológico. A partir dessa pesquisa foi possível constatar o quanto o Catitu ainda é vivo na memória da comunidade, e que as mudanças ocorridas na forma de organização do trabalho no município e a interrupção na transmissão dos conhecimentos musicais podem ter contribuido para a quase extinção dessa manifestação cultural.

Palavras-chave: Cordão de bicho. Prática musical no Pará. Cultura amazônica

The Musical Pratice of Cordão de Bicho Catitu from Vila Nova, São João da Ponta, Pará

Abstract: After verifying the near absence of researches that focus on the culture of São João da Ponta and academic works analyzing Cordões de Bicho, this work intends to deal with the musical practice of Cordão de Bicho Catitu in the community of Vila Nova, PA. Having the conviction that this cultural practice constitutes an important part of the memory of the municipality and the Amazon, this work seeks to understand how music was taught and how musical practice took place in Cordão do Catitu, looking for clues that explain the near disappearance of this cultural manifestation. The method chosen for this analysis is ethnographic and the theoretical basis is Ethnomusicology. From this research it was possible to conclude that the Catitu is still alive in the memory of the community and that the changes that occurred in the form of work organization in the municipality and the interruption in the transmission of musical knowledge may have contributed to the disappearance of this cultural manifestation.

Keywords: Cordão de Bicho. Musical practice in Pará. Amazon culture.

"Havia um rio onde barcos grandes navegavam, traziam peixe, mantimentos e insumos agrícolas", essa é a narrativa que provavelmente toda criança do distrito de Vila Nova ouve dos mais velhos. Mas olhando a paisagem atual é difícil acreditar que isso um dia existiu. Hoje, no igarapé a que eles se referem não é possível navegar nem com uma pequena canoa. A paisagem geográfica do distrito do Vila Nova, município de São João da Ponta, situado na Microrregião do Salgado, no Pará, se modificou consideravelmente nos últimos 50 anos. O deslocamento passou a acontecer principalmente por estradas. A emancipação do município

permitiu que moradores passassem a ocupar cargos públicos e grandes áreas de mata fechada deram lugar a fazendas de gado e de monocultura.

Loureiro (2019) afirma que na Amazônia tudo parece em risco de perecer, pela racional decisão de ampliação mercadológica, pelo equívoco de políticas públicas lançadas ou impostas na região e pela comunicação, de um lado; de outro, pela crônica ausência de projetos políticos que sustentem e dinamizem sua diversidade historicamente celebrada. Como o igarapé de Vila Nova, a cultura do distrito também vem sucumbindo ou se modificando tanto quanto a paisagem.

Diante desse cenário, e da pesquisa por mim realizada nos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas, na qual busquei analisar questões pertinentes à transmissão musical, peguei-me várias vezes questionando quais fatores tinham sido determinantes para que a manifestação odivelense tivesse sobrevivido com tanto fôlego, enquanto que outras manifestações semelhantes, como os numerosos Cordões de Bicho, existentes em municípios vizinhos a São Caetano, estivessem praticamente em extinção.

A partir da constatação da quase ausência de registros que tenham como foco a cultura *pontense* e de produções acadêmicas tratando do tema dos Cordões de Bicho, esse trabalho pretende buscar informações acerca da prática musical do Cordão de Bicho do Catitu da comunidade de Vila Nova. Partindo da cresça de que esse folguedo constitui parte importante da memória da comunidade e da Amazônia, o trabalho pretende entender como conhecimentos musicais e extramusicais eram transmitidos e busca verificar se algum elemento encontrado nessas informações aponta explicações que ajudem a entender o quase desaparecimento dessa prática.

O método escolhido para a realização dessa pesquisa foi a etnografia, pela imersão em campo que já acontecia mesmo antes do início da pesquisa e pela variedade de formas de coleta de dados que a etnografia permite, como afirma Luders (1995, p. 320-321; 2004a *apud* Flick, 2008, p. 215) .

1. O Catitu

O animal que em Vila Nova é chamado de Catitu é comumente conhecido como Caititu ou Cateto em outros locais. Este é um tipo de porco do mato que se alimenta de raízes, tubérculos, sementes e insetos, dependendo da disponibilidade de alimento. É conhecido por destruir roças e também era comumente caçado na região para ser consumido como alimento.

Segundo Cascudo (1972), os Cordões de Bicho são grupos onde uma pessoa utiliza a fantasia do animal que geralmente dá nome ao grupo, ou levam uma figura de animal, como é o caso do Catitu, como é possível ver na **Figura 1**. Esses grupos são populares na Amazônia, como cita Walter Bates em *O Naturalista no Rio Amazonas*, de 1944.

De acordo com Silva (2012), o registro mais completo sobre Cordões de Bichos no Estado do Pará é de Jorge Hurley (1934), que, no capítulo intitulado *As joaninas do Pará*, descreve os cordões exibidos nas casas do Município de Curuçá durante o mês de junho. O município citado por Hurley situa-se na mesma região que São João da Ponta e é mais um dos municípios onde vem ocorrendo um acelerado desaparecimento de Cordões na última década.

Figura 1 - imagem do Catitu no antigo bar do senhor Dílson



Fonte: Acervo da autora

A narrativa do folguedo está centrada em torno de um animal de estimação que é ferido ou morto por um caçador. O infrator é perseguido e preso pelos índios ou policiais que o entregam ao fazendeiro. Esse, ao ver o pássaro sem vida, aplica uma punição severa ao caçador. O caçador, então, implora perdão e recebe uma chance de redenção de seu crime, caso consiga curar ou ressuscitar o pássaro. Em seguida, o caçador parte à procura de um médico ou pajé para ter sucesso em sua missão. Ao final, o médico ou o pajé consegue salvar o "coração do

grupo", que ressurge dando vida nova e esperança a todo o cordão e audiência.

Rodrigues (2013), no livro *Memórias de São João da Ponta*, apresenta fatos importantes da comunidade sendo narrados pelos moradores, sendo um deles o senhor Dílson Cereja, que foi organizador, compositor e escreveu versos para o Catitu, ele era o personagem da brincadeira conhecido como Amo. Dílson teve um papel fundamental para a cultura de São João da Ponta; além de ser um fazedor de cultura, esteve sempre preocupado com a preservação da memória do município, tendo em seus diários pessoais informações preciosas sobre fatos importantes ocorridos na comunidade.

A partir de informações obtidas por meio dos relatos que constituem o livro, Rodrigues afirma que o chamado Grupo Folclórico O Catitu:

> Foi criado em 1950 pelo trabalhador rural o senhor Cantuário Galvão morador da comunidade de Vila Nova. Que pela sua identificação e afinidade com a natureza deixou para nós uma das mais belas lembranças baseadas nos seus textos distribuídos em versos. O tempo passou e durante um longo período a ação cultural ficou adormecida. Foi então que em 1975 o senhor Dílson Cereja dos Santos, filho de um dos músicos do grupo folclórico e morador de Vila Nova, toma para si a missão de valorizar, preservar e divulgar esta expressão da cultura popular. Oferecendo para as gerações recentes do município a oportunidade de conhecer esta expressão cultural, muito forte no passado, em sua forma original (RODRIGUES, 2013, p. 139).

Desenvolvendo-se então em torno da narrativa de morte e ressureição do Catitu, os personagens que compõem a brincadeira são, o delegado, o soldado, os guardas da floresta, o caçador, o advogado (comumente chamado de doutor), o médico, pode haver também pajés ou pessoas com talento para manusear ervas medicinais, chamados na comunidade de macumbeiros, há também ciganas e algumas vezes podem aparecer cachorros que acompanham os guardas.

O Senhor Dílson Cereja faleceu em 2018, mas desde 2010 o Cordão do Catitu vem encontrando dificuldades para brincar nas ruas de Vila Nova no período da quadra junina. No entanto, em um tentativa de retomada, o cordão esteve nas ruas em 2020 no período do carnaval, como será melhor analisado posteriormente.

Foi possível registrar o áudio de duas músicas, a música de entrada e a de saída, tocadas respectivamente quando o cordão chegava em uma residência e após a finalização da encenação, respectivamente. Além disso, encontrei com antigos participantes oito partituras da comédia do Catitu, que marcam todo o enredo da brincadeira. Não foi possível concluir em qual ano essa comédia foi executada, já que de um ano para o outro ocorriam algumas variações nas letras e melodias, como é possível identificar nas letras encontradas em um diário pessoal do

Sr. Dílson.

Essas músicas registradas em partitura foram escritas para saxofone alto, todas estão em compasso binário e os versos da comédia não estão inseridos nas partituras. As composições musicais são feitas por Dílson Cereja e as transcrições para as partituras eram realizadas pelo Maestro Barroso, a pessoa com maior conhecimento musical da comunidade no período, como menciona Zequinha, filho do senhor Dílson, em entrevista. A presença da partitura nesse contexto informa a necessidade de possuir conhecimento musical formal para integrar o cordão enquanto instrumentista de sopro. A seguir, a comédia conforme os escritos do Amo do Catitu, o seu Dílson:

Figura 1 - Texto da Comédia do Catitu com a fala de todos os personagens

COMÉDIA DO CATITU

Chegada
Viva, viva, viva
Viva nossa Vila Nova viva
Nosso povo, nosso grupo e representantes,
Viva nossas cores verde amarelo
Céu anil
Viva também os festejos que são orgulho do Brasil

Bailação
É com amor que viemos brincar
Fazer alegria neste lugar
Brincamos com amor e carinho
Para o povo deste lugar apreciar

Amo:
Vamos, vamos companheiros
todos certos no pisar
vamos fazer a meia lua
para o povo apreciar

Caçada
Sou caçador sou de fama,
Minha profissão é está
Tenho está minha espingarda
Para caçar nesta floresta

Fila
Seu caçador casse com muito cuidado
Para não atirar o Catitu
Que é um animal domesticado

Cigana
Eu sou uma pobre cigana
Ando por este certo,
Cumprindo a minha sina
Encontro com esta função

Fila
A canção que nós ouvimos
é a canção de muito amor,
esta é a pobre cigana
que quer levar o Catitu

Dr

Sou doutor da medicina
Venho fazer a operação
Depois do Catitu operado
Volta a nossa animação

Fila
Venha, venha, doutor Carneiro
Fazer a operação bem ligeiro
Para garantir a alegria
Deste povo brasileiro.

Alevantação

Os lindos campos enverdeceram
Alegrou-se nosso sertão
Levantou o Catitu
O tão famoso emblema do nosso cordão

Amo
Vamos, vamos companheiros
Todo certo no pisar
Vamos fazer a meia lua
Para o povo apreciar.

Despedida
Lá vai o Catitu se retirar
Menina por favor não vá chorar
Sei que você fica com saudade
Tenho pena, mas não posso te levar

Fonte: Cadernos pessoais do senhor Dílson Cereja

Silva (2003) adota a estrutura de organização sugerida por Mário de Andrade (1982) na classificação das Danças Dramáticas Brasileiras para classificar as músicas dos pássaros estudados por ela, essa maneira de classificar também explica muito bem a estrutura musical das comédias do Catitu. São divididas em: (1) Música de entrada: são consideradas aquelas que antecedem a parte dramática. Geralmente, fazem parte desse grupo uma abertura musical ou canto de apresentação e hino do grupo. (2) Música da parte dramática: são aquelas que

compõem o enredo (músicas dos personagens) ou aqueles que servem de entreato (músicas do balé ou quadro especial). (3) Música de despedida: apresentação das despedidas e agradecimentos finais do grupo.

Nesse contexto a música vai ter a função de dar andamento à trama, indicar quando a parte dramática deve iniciar. Os trechos cantados pelo Amo e a indicação dada por esse personagem ao soprar o apito serão códigos fundamentais para dar o início e para indicar o momento da saída. Além disso as músicas informam também a função que esses personagens exercem, como no caso da cigana, que era a responsável por arrecadar pequenas quantias durante as apresentações. Informam o contexto da apresentação também, que tinha como pano de fundo a preservação do Catitu e condenar a caça predatória do bicho.

Geralmente as músicas eram "puxadas" pelos músicos de sopro e percussão como relatou o seu Acilío, conhecido como Dozinho, em entrevista:

> O Lauri tocava saxofone, ele era de São Caetano. O Bomba era no tarol, o irmão da Ivete. E o Nhuca que era também de São Caetano que tocava flauta. Tinha mais um que eu não lembro. (...) Eles vinham pra a Vila e ensaiavam com a gente, toda noite de ensaio. Principalmente depois, quando tava perto de sair a brincadeira, aí eles vinham pra cá pra pegar as músicas tudinho. Eles pegam essa cantoria aqui, olha (cantarolou um trecho da música de saída), aí eles procuravam o som, a toada dela. Por isso eles vinham pra cá pra ensaiar, pra dar certo com a cantoria da gente (canta a música de entrada). Aí eles vão procurar a nota, a altura e depois a gente vai cantar certo com eles (Acílio, entrevista realizada em 30 de novembro).

Os trechos tocados apenas pelos instrumentos de sopro, que geralmente eram saxofone e flauta, tinham a função de anunciar a chegada do Catitu na comunidade e gerar grande comoção popular, indicando a importância do grupo nesse contexto:

> Porque essa novidade, do Catitu, no primeiro ano, abalou a Vila toda. A gente veio por essa estrada do campo do Vila Nova, porque ainda não tinha outra, e ali... ali formaram um grupo de pessoas para esperar a chegada do Catitu. Ali... tinha gente que chorava, eu me lembro muito bem. Era muita gente esperando. Só o instrumento, só a música, quando começou no Cajú-Açú [o início de Vila Nova] as pessoas já começavam chorar. E era bonito, era bonito mesmo! (idem)

Como mencionado no relato do seu Dozinho, os músicos eram de São Caetano de Odivelas e se deslocavam para o distrito de Vila Nova nos dias de apresentações. As apresentações do Catitu aconteciam na frente das residências de pessoas que aceitavam pagar uma pequena quantia.

2. Brincadeira, memórias e transformações

O ponto de partida para iniciar essa pesquisa foi a questão musical que permeia o Catitu, buscando entender como essa prática artística acontecia e como esses conhecimentos eram transmitidos. Reconhecer que ali havia um repertório musical próprio me fez querer buscar entender quem tocava, quem ensinava, quem compunha. Buscar entender essa música tem sido fundamental na busca de tentar entender esse fenômeno como um todo, como sugerem autores dos estudos culturais, como Geertz (1987) e Hall (1997), e autores da Etnomusicologia, como Blacking (2000), que informa que os elementos musicais e a música propriamente dita vão ganhar significados diferentes de acordo com seu contexto. "Assim, os dados são coletados considerando-se os possíveis aspectos relacionados ao comportamento humano, essa evidência é usada então para tentar explicar por que uma música é como é, e de que forma é usada" (CHADA, 2011, p. 5-6). E talvez a música no Catitu pudesse então revelar aspectos que justifiquem seu quase desaparecimento.

Na pesquisa realizada com os Bois de Máscaras foi possível constatar um espaço social marcado por singularidades estilísticas que se cruzavam com outros espaços sociais, esses "locais" foram definidos como "mundos musicais" (ARROYO, 2002). Em São Caetano o "mundo musical" dos Bois se cruza com o "mundo" das centenárias bandas de música que existe naquele município, e esses espaços se retroalimentam e se fortalecem mutuamente. As bandas possuem escolas de música que todo ano formam novos jovens músicos. E a relação entre esses "mundos musicais" é fundamental na manutenção das duas práticas culturais, e exerce o importante papel de ceder músicos para municípios vizinho, como acontecia no tráfego de instrumentistas para tocar no Catitu, sendo a formação de músicos então um fator determinante na continuação dessas práticas.

São João da Ponta possuía uma centenária banda de música, a banda Dionísio Bentes, mas, como já apontou Loureiro, há uma crônica ausência de projetos políticos na região, e pela falta de apoio a banda deixou de existir. Assim também como não havia iniciativas para assegurar a manutenção do Catitu. O dinheiro que os moradores pagavam pelas apresentações na frente das residências era utilizado para pagar os músicos. Nunca houve auxílio da prefeitura nesse sentido. Seu Dozinho diz que: "Se a gente queria carro, a gente fretava carro pra ir, pra dar uma ajuda [a prefeitura] era uma novela". A negligência do poder público com a cultura do município sempre foi uma questão relatada nos escritos pessoais de Dílson Cereja, que menciona em uma passagem de seu diário que muitas vezes precisou utilizar verba do seu orçamento familiar para colocar o Cordão nas ruas. As dificuldades financeiras e as novas

exigências impostas a essas comunidades pelo reordenamento social são fatores relevantes para essa análise. Nesse sentido, Canclinni vai afirmar que:

> Se toda produção cultural surge (...) a partir das condições materiais de vida e nelas está arraigada, torna-se ainda mais fácil comprovarmos essa afirmação nas classes populares, onde as canções, as crenças e as festas estão ligadas de modo mais estreito e cotidiano ao trabalho material ao quase se entregam quase todo o tempo (CANCLINI, 1983, p. 42).

Costa (2001), ao estudar a relação de tempo e trabalho fazendo referência ao uso do tempo pelas mulheres que trabalhavam em madeireiras em Paragominas-PA, concluiu que, nas sociedades modernas, a multiplicidade de funções e responsabilidades assumidas pelos atores sociais faz com que precisemos de mecanismos para controlá-lo ou melhor gerenciá-lo. Já nas comunidades tradicionais as opções sociais mais restritas fazem com que o tempo não represente grandes diferenças no que tange ao espaço do trabalho. A alteração dessa relação de tempo e trabalho provavelmente possui impactos nas questões culturais de uma comunidade.

Mesmo Vila Nova ainda sendo uma comunidade agrícola, os padrões de trabalho não são mais os mesmos. As pessoas não produzem apenas para o seu sustento. Grande parte da produção é feita para ser vendida para empresas, como no caso da exportação de abacaxi e açaí. Além disso, muitas fazendas contratam trabalhadores locais. Nesse regime de trabalho, não se torna mais viável viajar pelos rios da região por duas semanas, com um grupo de mais de 20 pessoas, sem destino definido e sobrevivendo com os valores arrecado pela apresentação do Catitu, como relataram os entrevistados como sendo uma prática comum em períodos anteriores.

Ao procurar pelos brincantes do Catitu, constatei que a maioria não se encontra mais em Vila Nova. Muitos migraram para cidades maiores, principalmente para a capital, Belém, em busca de emprego, melhores condições de vida e possibilidades de dar continuidade nos estudos, já que na escola do distrito só é possível estudar até o ensino fundamental. Pela falta de opção e pelas condições precárias de trabalho, quase como uma máxima, ainda na adolescência é repetido que: se você quiser ser alguma coisa na vida você precisa se deslocar para outra cidade. Dessa forma, há uma interrupção no que Taylor (2008), ao citar Cornneton, chama de atos de transferência, que são atos que "transmitem informação, memória cultural e identidade coletiva de uma geração ou grupo para outra por meio de comportamentos reiterados" (CORNNETON, 1989, p. 38 *apud* TAYLOR, 2008, p. 93). Por diversos motivos, esses atos de transferências precisaram ser interrompidos no Cordão do Caititu. O filho do seu Dílson diz que: "olha, ele (o Catitu) parou de sair por falta de interesse. Porque eu mesmo não

me interessei mais. Mas tá lá o bichinho, ele tá vivinho ainda".

Em 2020, em uma tentativa de retomada do Catitu, o cordão saiu nas ruas no período do carnaval. Nesse contexto, houve grandes mudanças na forma de apresentação, não ocorreu a encenação da morte e ressureição do animal. As músicas foram executadas apenas com as melodias pelos instrumentos de sopro, sem as letras. Não é possível mensurar o impacto dessas mudanças e nem se haverá continuidade dessa prática nesse formato, pois devido à pandemia não foi possível verificar a sua perpetuação ou não. Mas acho importante mencionar a tentativa de resgate mesmo que em um formato diferente.

3. Conclusão

Esse trabalho buscou ajudar na reconstrução da memória do Cordão de Bicho do Catitu, partindo da questões musicais que envolviam esse folguedo, buscando nesses dados também questões que expliquem quase extinção da brincadeira. A pesquisa está no inicío e será tratada com mais profundidade em outras ocasiões.

Durante a pesquisa de campo foi possível constatar o quanto o Catitu ainda é vivo na memória das pessoas, principalmente de pessoas idosas, que pedem que o cordão volte a brincar nas ruas.

Neste trabalho foram feitos apontamentos das questões musicais que envolvem a brincadeira e como a não transferência desses conhecimentos para pessoas da comunidade pode ter contribuído para o enfraquecimento do Cordão. A partir dessa pesquisa também foi possível compreender os valores culturais vivenciados outrora e como eles foram tranformados nos últimos anos.

Foi possível também reconhecer a importância do esforço de lideranças culturais para a manutenção cultural, como foi o caso do senhor Dílson Cereja. Ele foi um grande compositor e sempre preocupado com a preservação da memória do município, sendo os seus escritos fundamentais para a realização deste trabalho.

Referências:

ANDRADE, Mário de**.** *Danças Dramáticas do Brasil.* 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. *Em Pauta*, Rio Grande do Sul, v. 13, n. 20, 2002.

BLACKING, John. *How musical is Man?* 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.

CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro.* 8. ed. São Paulo: Global, 1980.

CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: III SIMPOSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2011, p. 137-144.

FLICK. Uwe. *Introdução à Pesquisa Qualitativa.* 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GEERTZ, Clifford. *O saber local:* novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. *Educação e realidade*, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

RODRIGUES, Walter Luiz. *Memórias de São João da Ponta - Pará partir de narrativas orais.* Belém: GEPPAM/UFPA, 2013.

SILVA, Rosa Maria Mota. *A música do Pássaro Junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará em Belém do Pará.* Dissertação (Mestrado em Musicologia). USP. São Paulo, 2003.

SILVA, Rosa Maria Mota. *O cordão de Pássaro Currupião*: uma prática musical bragantina. 2012. Tese (doutorado em música). Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2012.

TAYLOR, Diana. Performance e patrimônio cultural intangível. Pós: *Revista do Programa de pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 91-103, maio 2008.

SILVA, Evelyn. Entrevista de José Cereja em 23 de novembro de 2021. São João da Ponta. Registro em áudio. Casa do senhor Zequinha.

SILVA, Evelyn. Entrevista de Acílio Moura em 25 de novembro de 2021. São João da Ponta. Registro em áudio. Casa da D. Osmarina.

A jornada de uma banda nacional de metal sinfônico durante a pandemia do coronavírus

Gabrielly da SIlva Correa
Universidade Federal do Ceará
gabriellysilvacorrea@gmail.com

Benedito Duarte Netto
Universidade Federal do Ceará
benneditonetto@hotmail.com

Resumo: Em tempos atuais, torna-se corrente a produção musical mitiatizada em arenas virtuais. O processo pandêmico de COVID-19 impactou de forma significativa neste estado da arte ao promover ações resilientes de adoção de novas tecnologias não apenas em resolução pontual para o contexto de isolamento social, mas principalmente como estratégia exitosa de ingresso e administração de projetos musicais. O presente artigo apresenta o caso da banda nacional de metal sinfônico, BrightStorm, que foi capaz de se manter ativa mesmo durante a pandemia de COVID-19 nos anos de 2020 e 2021, operando remotamente até o retorno aos palcos em modos presenciais. Guiados pela problemática dos modos de fazer como determinantes e determinados por tendências de mercado, este artigo buscou verificar, a partir de depoimentos de integrantes da banda BrightStorm, como grupos alternativos, ainda que reconhecidos na cena nacional, tem administrado e promovido sua carreira profissional, considerando o espaço temporal desde o início da pandemia. A metodologia seguiu uma etnografia dialógica e reflexiva a partir a voz de Naimi Stephanie, vocalista da banda, no ano de 2021 e como o uso das redes sociais da banda e plataformas de vídeo e de som deram suporte para a projeção do estilo metal sinfônico, ainda pouco difundido na web.

Palavras-chave: Banda BrightStorm. Metal Sinfônico. Pandemia.

The Journey Of A National Symphonic Metal Band During Coronavirus Pandemic

Abstract: In current times, mythologized music production in virtual arenas becomes current. The COVID-19 pandemic process significantly impacted this state of the art by promoting resilient actions to adopt new technologies not only in a timely resolution for the context of social isolation, but mainly as a successful strategy for entering and managing musical projects. This article presents the case of the national symphonic metal band, BrightStorm, which was able to remain active even during the COVID-19 pandemic in the years 2020 and 2021, operating remotely until the return to the stage in face-to-face modes. Guided by the problem of ways of doing as determinants and determined by market trends, this article sought to verify, based on testimonials from members of the band BrightStorm, how alternative groups, although recognized in the national scene, have managed and promoted their professional career, considering the time span since the beginning of the pandemic. The methodology followed a dialogical and reflective ethnography from the voice of Naimi Stephanie, the band's vocalist, in the year 2021 and how the use of the band's social networks and video and sound platforms supported the projection of the symphonic metal style, still not widespread on the web.
Keywords: BrightStorm Band. Symphonic metal. Pandemic.

1. Introdução

O presente artigo apresenta uma análise a respeito da banda nacional de metal sinfônico, *BrightStorm*, que foi capaz de se manter ativa mesmo durante a pandemia de COVID-

19 nos anos de 2020 e 2021, operando remotamente e finalmente voltando aos palcos assim que se tornou possível a volta das apresentações presenciais. É válido um olhar mais apurado sobre essa banda pois, mesmo sendo uma das maiores do país em seu estilo, segundo a revista Playfonic[64] que montou um top 15 das bandas de metal sinfônico autoral em 2020, ainda não é conhecida do grande público geral no Brasil, ou seja, não conta com grandes patrocínios ou contratos milionários, mas, mesmo assim, conseguiram contornar a situação e se manter ativos mesmo durante o isolamento, fazendo lançamentos e mantendo uma rotina de postagens e novidades. Essa banda foi escolhida para esse estudo de caso, também pelo fato de já termos contato prévio com membros da banda, por ser acompanhada há mais tempo e por terem colaborativamente se prontificado desde o início a cooperar com a pesquisa. A especificidade dessa escolha emergiu da viabilidade dos discursos revelarem a problemática dos modos de fazer como determinantes e determinados por tendências de mercado. E neste sentido buscou-se verificar, a partir de depoimentos de integrantes da banda BrightStorm, como grupos alternativos da cena nacional têm administrado e promovido sua carreira profissional, considerando o espaço temporal desde o início da pandemia.

Com base nesse pensamento exposto, o objetivo específico deste artigo buscou verificar, a partir das vozes de integrantes da banda BrightStorm, como grupos de segmentos alternativos do rock nacional recorrem e administram ferramentas virtuais durante a pandemia do covid-19. A pesquisa tratou de registrar e compreender como a jornada da banda foi impactada pela pandemia e como recorreu a recursos tecnológicos, considerando como os sujeitos envolvidos enfrentaram as adversidades decorrentes desse espaço de tempo e quais foram os resultados que vieram desses métodos.

A metodologia seguiu um modelo etnográfico dialógico e reflexivo a partir de entrevistas realizadas em modo virtual com a vocalista da banda, Naimi Stephanie, no ano de 2021. Foi considerada a importância de um entendimento do uso das redes sociais pela banda e de seus integrantes, assim como do uso de seus perfis e contas em plataformas de vídeo e de som, como *YouTube*, *Spotify*, *Deezer* e *Tik Tok* durante o período do isolamento social e pós-isolamento.

[64] disponível em: https://playfonic.com/pt/top15-playfonic-bandas-brasileiras-autorais-de-metal-sinfonico/ acesso em 09/07/2022

2. A pandemia e o fazer musical

A área musical atrai uma quantidade considerável de ouvintes nas apresentações de artistas, bandas e grupos musicais, isso sem mencionar as equipes técnicas. Os grupos musicais em geral costumam estar rodeados do seu público, essa diversidade, essa aglomeração, normalmente é algo divertido, entretanto, com a pandemia do coronavírus essa interação foi transformada em um fator de risco elevado. Mesmo um show pequeno, onde uma pessoa infectada estivesse presente, poderia transmitir o vírus a outros participantes, que por sua vez o espalhariam em seus ambientes de vivência, aumentando assim as áreas infectadas e o perigo à comunidade, não apenas local, mas também a todas as que esse grupo tem acesso. Foi a partir da interação social que rapidamente o vírus se espalhou pelo mundo. A COVID-19, que é uma doença infecciosa de transmissão rápida causada pelo vírus SARS-COV-2, começou a ser registrada em humanos no ano de 2019[65]. Devido à grande taxa de transmissão do vírus e o seu potencial fatal, dentre os métodos de prevenção anunciados por diversos meios de comunicação e incentivados por médicos e profissionais da área de saúde, se encontra o isolamento social, o que afetou diretamente a área artística pela descontinuação de apresentações presenciais. Essas recomendações foram indicadas ao redor de todo o planeta.

3. Banda BRIGHTSTORM

A banda BrightStorm teve seu início em 2012, e o seu primeiro single, Under The Moon, foi lançado em 08/04/2013, no YouTube, assim iniciando sua jornada nas plataformas digitais e na divulgação de seus trabalhos autorais, afastando-se da proposta anterior, que consistia na temática de uma banda cover de rock alternativo "Evanescence[66]", fundada pela atual vocalista, Naimi Stephanie, que também atua como professora de canto, formada na Universidade Metropolitana de Santos – Unimes. A banda é composta por Naimi Stephanie (vocal), Will Lopes (guitarra), Edy Silva (baixo), Gabriel Bernardes (teclados) e Alexis Núñez (bateria).

A banda tem ganhado espaço nacional e internacionalmente, tendo fãs fiéis no

[65] Disponível em: https://portal.fiocruz.br/pergunta/por-que-doenca-causada-pelo-novo-coronavirus-recebeu-o-nome-de-covid-19 . Acesso em 23/08/2021

[66] Mais sobre a banda em: https://www.evanescence.com/home/, acesso em 26/06/2022

exterior e aqui no Brasil. Com influências de grandes nomes e bandas, como *After Forever*[67], *Nightwish*[68], *Epica*[69], *Draconian*[70], *Evanescence* e *Tristania*[71], e tem figurado como uma referência para fãs desse estilo musical que buscam seguir bandas do gênero no cenário nacional. Hoje conta com quatro lançamentos no Spotify e no Deezer, sendo eles o single Past In Flames, lançado em janeiro de 2014, o álbum Through the Gates, lançado em 2017, o single My Mind, lançado no final de 2020, e o single To Follow My Heart, lançado em 13/04/2022. O clipe da música My Mind, também lançado no YouTube na mesma época que nas outras plataformas, ultrapassando a marca de 11 mil visualizações em 2021 e levando apenas alguns meses para alcançar esse número relativamente alto para o gênero musical, considerado a cultura brasileira que não é voltada para o Heavy Metal, fato que podemos analisar observando o top 5 de plataformas de streaming no país. Ainda sobre números, o Instagram da banda alcançou os 10 mil seguidores, assim como o Instagram da vocalista. Crescendo nesse espaço e em outros, a banda também participa de festivais nacionais e internacionais, e em junho de 2022, anunciou uma turnê pela Argentina.

4. Uma jornada estratégica

Dado o crescimento da banda, os novos lançamentos, os featurings e parcerias, a banda pode ser considerada um sucesso? Segundo a vocalista, que fala sobre isso em um de seus vídeos no tik tok, ela se considera sim uma mulher de sucesso, porque sente prazer em seu trabalho, e ama o que faz, e ao alcançar os seus ouvintes, transmitir sua mensagem a eles, ela se sente realizada. Analisando também os números e os resultados alcançados, como observadores e como estudantes de música, vemos que a banda é bastante notória pois, apesar de não ser tão conhecida ou amplamente divulgada no país, a banda está longe de ser uma banda iniciante ou desconhecida entre a comunidade do rock, principalmente se considerarmos a cultura musical brasileira e o que se ouve popularmente no dia a dia do brasileiro, que como podemos ver no topo das *playlists* do *spotify*, o sertanejo é predominante, seguido pelo funk e

[67] Mais sobre a banda em: http://resenhando.com.br/after-forever-after-forever, acesso em 26/06/2022

[68] Mais sobre a banda em: https://www.nightwish.com/, acesso em 10/05/2022
[69] Mais sobre a banda em: https://www.epica.nl/home, acesso em 10/05/2022
[70] Mais sobre a banda em: https://draconianofficial.com/, acesso em 10/05/2022
[71] Mais sobre a banda em: http://www.tristania.com/2010/index.php/home/, acesso em 23/06/2022

pelo pop, nessa mesma ordem, de acordo com a última retrospectiva do *Spotify* em 2021[72].

Considerando todo o cenário apresentado, o fato de a BrightStorm ter conseguido continuar durante a pandemia, se deveu em parte às vendas e apresentações online, mas, até mesmo o envio de produtos para alguns países foi cancelado por causa de restrições durante a pandemia visto que alguns países fecharam suas fronteiras não apenas para viagens, mas também para entregas. Segundo a vocalista, o *Spotify* e o *Deezer* foram o que mantiveram financeiramente os integrantes por um tempo.

É necessário observar isso perante a possibilidade de novas pandemias ou isolamentos, já que a própria COVID-19 ainda não foi totalmente eliminada, e devido à baixa taxa de vacinação em algumas áreas, os números de internações e contágios, tem voltado a subir, apesar de haver vacinas nos postos de saúde. Segundo o G1[73], as internações dobraram em São Paulo no início de Junho, comparado ao mês de Maio. Apesar de esses números não alcançarem os picos que alcançaram no pior da pandemia, ocorrido em janeiro desse mesmo ano, ainda são números alarmantes, já que antes parecia que a pandemia estava controlada e as cidades e estados haviam liberado a população do uso de máscara na maioria dos ambientes.

A banda, no entanto, não se limitou, além das vendas de CD's e camisetas, entre outros, festivais e parcerias foram buscados e realizados, no país e fora dele, foram realizados vários na Argentina. Esses assuntos foram organizados pela assessoria de imprensa da banda, a "EM Music", que hoje em dia é quem é responsável pela divulgação, entre outras coisas. As estratégias variadas foram o que permitiu a sobrevivência da banda.

> (...)Tem essas vendas de material via Internet, que é CD, camiseta, pôster e demais. E a gente também tem trabalhado com algumas gravações que a gente faz, de feats que a gente faz, é aquele projeto que a gente tem de regravar algumas músicas pop com um estilo metal, e através desses feats que a gente faz, dessas gravações, a gente arrecada dinheiro junto aos fãs.[STEPHANIE, entrevista cedida em 2021]

Apesar das dificuldades vivenciadas, a banda BrightStorm, cujo significado metafórico do nome significa "luz na escuridão", seguiu resiliente a seus ideais, conforme exposto em suas letras e músicas. As composições apresentam um tema atual e pertinente, como no caso da música *My Mind*, que trata sobre a ansiedade, que por seus sintomas e consequências,

[72] Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/12/01/sertanejo-domina-lista-de-mais-ouvidos-do-spotify-em-2021.ghtml, acesso em 26/06/2022

[73] Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/06/06/novas-internacoes-por-covid-dobram-em-sp-em-14-dias-secretaria-nao-divulga-dados-de-mortes-e-casos-desde-sexta.ghtml, acesso em 22/06/2022

é tema de muitas músicas dos mais diversos gêneros, onde o compositor expõe sua dor e seu sofrimento, sua experiência, de uma forma lamentosa e desesperançada. Não é o caso dessa música, onde o eu lírico deixa clara sua força de vontade, seu espírito de luta.

5. Considerações Finais

As vozes consideradas neste estudo apontaram o papel significante de acesso a recursos tecnológicos no tempo atual do fazer musical, principalmente em arenas globalizadas. No entanto, as falas apontaram que tais recursos se tornaram significativos na medida em que a pandemia forçava o isolamento social, o que instaurou uma corrida estratégica em muitos segmentos da música globalizada, incluindo os do rock metal. O caso da banda BrightStorm emergiu assim como um exemplo de encaminhamentos recorridos por músicos estabelecidos no mercado da indústria fonográfica e entretenimento, como também por aqueles marginais ao sistema dominante estabelecido pela indústria cultural globalizada, que determinados a ingressar de forma exitosa na cena oficial lançaram mão de tecnologias diversas como este estudo tentou apresentar a partir de depoimentos insiders. Os dados recolhidos tiveram como mote a entrevista realizada sob questões-chave apresentadas durante o exercício dialógico desta abordagem etnográfica, como se segue nas linhas abaixo. Informamos ainda que esta abordagem demanda ainda de leituras futuras que contemplem a amplitude e complexidade da problemática dos modos de fazer como determinantes e determinados por tendências de mercado, considerando as vozes de outros grupos e segmentos da música para o uso de tecnologias como forma de gestão do produto musical.

O segmento rock é bastante amplo e complexo, tendo se adaptado com muita facilidade a novas tendências midiáticas, a partir do que emergiram estilos expressivos ainda pouco difundidos, como é o caso do Metal Sinfônico.

Seguindo este norte, foi buscado nos depoimentos a compreensão desse universo emico a partir de perguntas-chave que se seguem nas linhas abaixo.

A primeira pergunta realizada foi: Como tem vivido e trabalhado os músicos durante a pandemia do covid-19? A resposta que encontramos foi: Emocionalmente e mentalmente, não tão bem. Além dos problemas financeiros, existe a falta de estar nos palcos, se apresentando, ensaiando, tocando e cantando para um público que pode ser visto e interage pessoalmente com a apresentação. A vocalista deixa claro a falta que faz esse contato direto com o público, que apesar de ser substituído pelo contato digital, que às vezes é até mesmo mais frequente, ainda faz falta para aqueles que trabalham com isso, que vivem disso. Nas

palavras dela, "porque o músico, não só essa parte que a banda precisa se manter, mas também porque o músico precisa de palco, então a gente sente muito a falta de estar no palco, de sentir o calor humano dos fãs". Ou seja, mesmo aquele artista que não está passando por dificuldades na área financeira, pode estar tendo dificuldades em se manter longe dos palcos por uma questão de desejo de estar ali, fazendo o que gosta. Esse é um problema que também afeta outras profissões e seus trabalhadores. Também houve, durante o *lockdown*, a ansiedade por não saber se a carreira profissional poderia continuar depois dessa pausa forçada que foi necessária.

Para a segunda pergunta, como eles e seus trabalhos estão? Podemos dizer que estão "digitais". Imersos de cabeça nas plataformas de *streaming* e nas redes sociais. Foi preciso uma repaginada e novos métodos para lidar com a nova situação, e eles foram pensados e postos em prática, dando uma nova roupagem, uma nova imagem para as coisas que já estavam aí antes da pandemia, mas tinham um foco mais pessoal, mais direto.

Sobre o que tem feito para se manter ativos no mercado? Tem se reinventando. Hoje em dia, em muitos casos, o sucesso em uma plataforma define a direção que o planejamento irá. Algumas empresas e gravadoras só aceitam gravar com seus artistas, músicas que viralizaram no *tik tok*. Esse fato foi revelado por Anitta, cantora brasileira de grande sucesso que alcançou fama internacional, em uma live para seus seguidores no Instagram, a cantora "Reclamou" da falta de investimento em sua carreira por parte da Warner Records, com quem tem contrato assinado desde 2020. Anitta disse que a gravadora só libera verba quando a música viraliza no *TikTok*. Vários jornais, blogs e revistas, incluindo a revista Veja[74], publicaram artigos sobre esse assunto. Então os músicos, e atores, atrizes, dançarinos, etc, tem se tornado *tiktokers* para poder manter seus trabalhos. Também há casos onde vagas de emprego para artistas exigem determinado número de seguidores em suas redes sociais, esse fato têm sido exposto não só nas redes sociais, mas também em artigos e jornais online, como no artigo escrito por Roberta Souza, no Diário do Nordeste[75], onde ela fala "De álbum pessoal a portfólio profissional, redes sociais como o Instagram ativaram novas regras de mercado e a classe artística também foi afetada por elas.". Ou seja, os artistas para sobreviver no ramo, se tornam influencers digitais, blogueiros, etc. Pois só dessa forma podem se manter ativos em suas áreas

[74] disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/anitta-critica-sua-gravadora-internacional-por-causa-do-tiktok-entenda/ > acesso em 26/06/2022

[75] disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/arte-nas-redes-sociais-seguidores-vao-de-aliados-na-divulgacao-a-pre-requisito-para-a-contratacao-1.3177528 > acesso em 26/06/2022

de trabalho, seja ou não isso uma vontade dos mesmos. A grande desvantagem desses métodos de ação é que acabaram por se padronizar, e atualmente são muito mais uma exigência que uma opção ou oportunidade. O artigo acima citado contou com a entrevista de três artistas das áreas cênicas, atores de teatro e novela, e eles se mostram preocupados e revoltados com as novas exigências, pois o número de seguidores muitas vezes não corresponde à habilidade do artista em sua área de atuação, e sim à ela em relação a gerenciamento de perfis nessas redes sociais e divulgação.

Apesar desse método afetar profundamente artistas, grandes e principalmente os pequenos, ele também afeta diversas outras áreas de trabalho e áreas profissionais, como por exemplo, vendedores, secretários, caixas de mercados etc. Indo desde famosos até anônimos, as redes sociais se tornaram indispensáveis para as mais diversas carreiras, e conseguir lidar com elas, com grande frequência, tem decidido o futuro das bandas e dos músicos durante essa pandemia. Apesar de esse movimento e até mesmo essas exigências serem anteriores ao COVID-19, foram por ele extremamente amplificadas, e agora são parte do cenário geral do mercado e da economia, e não apenas de alguns de seus nichos.

Para a pergunta: Como tem se sustentado financeiramente? Através das plataformas digitais, utilizando-as para comercializar seus produtos, realizar shows, apresentações etc., na realização da divulgação de seus trabalhos, na busca por entender e engajar o público. Os musicistas também por um tempo puderam usufruir de um benefício concedido pelo governo, que trouxe renda mais imediata que a atividade independente através das plataformas pode trazer.

Por fim, vale ressaltar também que, independente da pandemia ter inviabilizado os métodos mais comuns de apresentação, performance e divulgação desta banda, e de muitas outras por um período de cerca de 2 anos, esta não se limitou ou ficou parada devido a isso. Utilizando plataformas de vídeo e de áudio e as redes sociais, a banda seguiu trabalhando e fazendo a sua própria divulgação e atuação através do novo e difícil cenário. Isso possibilitou o aumento dos números da banda e a conquista de novos ouvintes e parcerias dentro e fora do país. *Featurings*, eventos online, festivais e a interação frequente e direta com o público foram os métodos que já antes eram utilizados de forma mínima, mas que foram ampliados e aplicados durante o tempo de reclusão e também após o seu fim, permitindo assim uma contínua captação de recursos financeiros e humanos que não apenas mantiveram a banda durante um período extremamente controverso e difícil para os artistas independentes que necessitam dos próprios recursos e dos do seu público para se manterem, como também aumentaram seu alcance e sua

força.

Sem poder contar com grandes financiadores ou superestruturas de produção, a BrightStorm se tornou a segunda maior banda de Metal sinfônico no Brasil, e mantém essa posição numa época em que o mercado está cada vez mais exigente e seletivo e demanda cada vez mais esforços e recursos por parte dos músicos, para alcançar uma carreira artística estável, principalmente nos estilos derivados do rock, que não são tão populares ou apoiados no país que leva o título de país do Samba.

Referências:

MORATELLI, Valmir. Anitta critica sua gravadora internacional por causa do TikTok, entenda. *Veja*, 26 Mai. de 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/anitta-critica-sua-gravadora-internacional-por-causa-do-tiktok-entenda/>. Acesso em: 26 de jun. de 2022.

PINHONI, Marina. Novas internações por covid dobram em SP em 14 dias; secretaria não divulga dados de morte e casos desde sexta. *G1*. 06 Jun. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/06/06/novas-internacoes-por-covid-dobram-em-sp-em-14-dias-secretaria-nao-divulga-dados-de-mortes-e-casos-desde-sexta.ghtml>. acesso em: 22/06/2022.

Por que a doença causada pelo coronavírus recebeu o nome de covid-19. *Portal Fiocruz*, 07 jun. 2021. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/pergunta/por-que-doenca-causada-pelo-novo-coronavirus-recebeu-o-nome-de-covid-19>. Acesso em 23/08/2021.

SOUZA, Roberta. Arte nas redes sociais: seguidores vão de aliados na divulgação a pré-requisito para a contratação. *Diário do Nordeste*, 06 jan. 2022. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/arte-nas-redes-sociais-seguidores-vao-de-aliados-na-divulgacao-a-pre-requisito-para-a-contratacao-1.3177528>. Acesso em: 26 de jun. de 2022.

Spotify: lista de mais ouvidos de 2021 é dominada por sertanejos. *g1.globo.com*, 01 dez. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/12/01/sertanejo-domina-lista-de-mais-ouvidos-do-spotify-em-2021.ghtml>. Acesso em: 26 de jun. de 2022.

TOP15 Playfonic - Bandas brasileiras autorais de Metal Sinfônico. *playfonic*, 2020. Disponível em: <https://playfonic.com/pt/top15-playfonic-bandas-brasileiras-autorais-de-metal-sinfonico/>. Acesso em 26 de jun de 2022.

História oral de mestre "Neco": raízes da cultura musical de Bujaru/PA

Lucian José de Souza Costa e Costa
Universidade do Estado do Pará
Luciancosta51@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho apresenta-se como pesquisa em andamento sobre o gênero do carimbo no município de Bujaru/PA e como representante artístico tem-se Mestre "Neco", cantor e compositor. O objetivo consistiu em descrever os processos de criação de suas composições e de suas influências no contexto local. As principais referenciais teóricas desdobram-se em MERRIAM, BLACKING, MENDES, entre outros que abordam a etnomusicologia e carimbó. O trabalho trás a preservação do artista e sua colaboração para o contexto local sobre carimbó.
Palavras-chave: Carimbó. História oral. Mestre "Neco".

Master "Neco" tells the story: roots of the musical culture of Bujaru/PA

Abstract: This work presents an ongoing research on the stamp genre in the municipality of Bujaru/PA and as an artistic representative is Master "Neco", singer and composer. The objective was to describe the processes of creation of their compositions and their influences in the local context. The main theoretical references unfold in MERRIAM, BLACKING, MENDES, among others that deal with ethnomusicology and carimbó. The work behind the preservation of the artist and his collaboration to the local context about carimbó.

Keywords: Ethnomusicology. Carimbó. Oral history. Bujaru/PA musical culture. Master "Neco".

1. Carimbó, mestre e identidade cultural: município de Bujaru/PA

O Carimbó é um ritmo musical amazônico e também uma dança de roda de origem indígena, típica da região norte do estado do Pará, no Brasil, influenciado por negros (percussão e sensualidade) e portugueses (palmas e sopro). É considerado um gênero de dança de origem indígena, porém, como diversas outras manifestações culturais brasileiras, miscigenou-se, recebendo outras influências, principalmente da cultura negra. Como enfatiza Gabbay:

> Gênero de música e dança popular característico da região Norte do Brasil, tem origem no sincretismo entre as culturas indígena, africana e ibérica. Em vários aspectos do ritmo, do instrumental e do bailado, o carimbó confunde até os brincantes mais nativos quando perguntados sobre sua mais marcante origem étnica. Existem muito poucos registros históricos sobre a formação do gênero, sua trajetória é dispersa. (GABBAY, 2012, p. 2-3).

Dessa forma percebem-se a influência desse gênero no contexto paraense e de pessoas envolvidas nesse "processo cultural", vale ressaltar que o Mestre pesquisado no

trabalho tem característica negra, possivelmente carrega em sua tradição e cultura uma influência cabocla que traz consigo noções de ritmo e percussão no gênero do carimbó.

Apesar de existirem poucos registros sobre a formação do carimbó, ele apresenta uma grande riqueza de históricos, podendo ser encontrado em vários municípios como Salinas, Bragança, na Ilha do Marajó, Marapanim, Algodoal, Vigia de Nazaré entre muitos outros municípios da Região Norte. (DURÃO et. al. 2016).

O carimbó já foi reconhecido patrimônio imaterial brasileiro, em 2014, Tal como já ocorreu em outros estados com o samba (no Rio de Janeiro) e o frevo (Pernambuco), busca-se aqui registrar e efetivar o carimbó como um elemento representativo da cultura paraense e amazônica, uma marca da cultura regional. (COSTA, p.165)

A respeito do assunto, ressalta-se os seguintes autores que abordam o carimbó como patrimônio imaterial brasileiro e discutem a salvaguarda deste gênero como elemento fundamental de uma cultura regional e que amplia-se à âmbito nacional, além de expor a visão de hibridismo cultural e atualização de cultura (MENDES,2015; MUNIAGURRIA, 2018; BOGÉA;FIGUEIREDO, 2015; MONTEIRO, 2018; CHAGAS JÚNIOR; RODRIGUES, 2014).

A partir desse contexto cultural onde o município de Bujaru encontra-se, podemos mencionar a figura dos mestres de Carimbó, que demonstram-se ser uma figura muito importante para essa manifestação cultural. O Município de Bujaru encontra-se no Estado do Pará, e por sua vez, possui pelo menos três mestres muito reconhecidos no seu contexto local, um deles chama-se Mestre “Neco”.

Quando mencionamos a palavra Mestre, significa não possuir um diploma acadêmico, mas alguém que possui raízes e influencias de outra geração, e dentro de seu convívio social torna-se um condutor de conhecimentos dentro de seu contexto local ensinando sua comunidade o que aprendeu em gerações passadas. Então neste caso, o significado de mestre pode ser entendido como:

> “máximo representante dos paradigmas civilizatórios dos quais é oriundo, encontra interpretações diferentes, conforme a cultura que o conceitua: em quéchua, por exemplo, amawta pode ser traduzido como “aquele que ensina”, enquanto yachay significa “aquele que sabe”, bem como “aquele que cria o saber” (INCT, 2015, p. 11).

Com isso percebemos uma riqueza cultural que traz consigo diversas contribuições para o nosso contexto local paraense na valorização de cultivar e continuar a pesquisa por esse

gênero musical. Sendo assim, podendo ser difundido entre outros segmentos como é o caso das escolas regulares ou especializadas onde alunos possam conhecer à respeito da cultura da região norte.

Em Bujaru (boca da cobra grande), cidade da região metropolitana de Belém, nordeste paraense ou região Guajarina, aproximadamente 73 quilômetros da capital, é um exemplo. Curuperé, Cravo, João e Pirapoca alguns dos igarapés do rio Bujaru, um dos afluente do Guamá., vizinho do rio Capim. A Amazônia é um mundo de rios. Rios de águas e gentes. No mundo de águas da cidade, o rio Guamá impera.

O mundo de águas do Guamá é um mundo de gentes, 25 mil pessoas é a população estimada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), boa parte de origem negra e nordestina. A PA 140 é a principal via de acesso ao município, que mantém uma relação muito próxima com Concórdia do Pará e Santa Isabel, cidades vizinhas. O rio Guamá separa Santa Isabel de Bujaru.

A travessia de balsa dura menos de trinta minutos. Rabetas e lanchas movimentam o trapiche da cidade, a deslocar os estudantes, moradores e comerciantes. Pescadores em canoas sem motor arriscam apanhar uma gurijuba, pescada ou dourada. Açaizais sacodem ao vento em quintais das casas, algumas de madeira. Os quintais estão repletos de árvores frutíferas, como mangueira, jambo e bacaba.

Com a licença poética, a música “Este rio é minha rua” de Paulo André e Ruy Barata traz consigo esse olhar sobre os ribeirinhos, paisagens na beira do rio e esse contato com outros lugares que pra ser visitados precisam passar por estes rios. Observamos que a letra muito nos induz a refletir sobre outras culturas, como por exemplo: “Esse rio é minha rua Minha e tua, mururé Piso no peito da lua Deito no chão da maré”.

Nesse sentido por entre os rios da cultura remete visitar ícones não conhecidos no meio cultural Paraense, mas que fazem parte de uma produção cultural local importante para o contexto da etnomusicologia à respeito da pesquisa e divulgação de cultura.

> Nesta música, além do ritmo sincopado do batuque do carimbó, Ruy Barata criou uma letra que, a exemplo dos carimbos feitos tradicionalmente, utiliza-se da fala popular, do conhecimento de termos ribeirinhos, e de animais e personagens que fazem parte do cotidiano das populações rurais da Amazônia. (COSTA, 2008, p. 97)

O contexto amazônico traz consigo paisagens e cenários que lembram calmaria, paz, e uma agradável fonte de sabedoria. Neste sentido, o Pará, encontra-se na região norte do Brasil, tem riquezas em diversos sentidos, um deles encontra-se nos gêneros musicais locais, a

saber, o Carimbó. Este gênero tem em suas letras grande fontes de histórias da cultura local onde desdobram-se memórias individuais e coletivas, bem como histórias.

A importância da memória e as histórias nas falas de grandes ícones desconhecido de contexto local, como é o caso de mestres do Carimbó percebe-se na etnografia, pois, "A etnografia se origina prevalentemente na oralidade, e é transposta à escritura" (MALIGHETTI, 2004, p.111).

2. O artista e suas composições: processos criativos de Mestre "Neco"

Ao longo da história do carimbó em Bujaru, vários mestres surgiram ao longo do tempo sendo quatro mestres conhecidos na comunidade local, entre eles mestre "Neco": cantor e compositor. Em sua fala explica o significado do termo "Neco":

Figura 1: Mestre "Neco" – Cantor e compositor do município de Bujaru/PA



> Quando começaram quem já sabia meu nome, pra descobri meu nome foi através de música, cantar na hora de chamar "Vamos chamar o Bruno Santos" - Quem é esse Bruno Santos que ninguém sabe? Quando varava era eu, o famoso Neco... ai eu quero saber Neco Também, o que é que tem haver Neco com Bruno; ai fui vê Bruno pegando livro, dicionário Bruno é um santo, santo Bruno égua do nome de mais até bom não saber meu nome porque meu nome é feio, "que nada de feio teu nome é bonito rapaz e Neco surgiu porque a minha mão com meu pai começaram a chamar de Neco e eu não sei dizer diretamente nem porque Neco...Porque diz que assim o meu nome primeiro não ia ser Bruno né... o meu nome ia ser parece que Basílio... e Neco eu acredito que a gente no interior aqui no Pará a gente dá vários nomes pra certos

> objetos né, e Neco pode ser de um caneco sei lá, alguma coisa assim (Mestre Neco, 2017)

Segundo Mestre Neco, ele veio de uma família onde seu pai nascido em Jutaí – Mirí (Concórdia do Pará) era músico, assim como seus avós, ou seja, as raízes o influenciaram de maneira representativa para que ele se tornasse um grande e versátil compositor de estilos como Carimbó, Samba, Xote, Brega, Bolero para ser tocado em festas de seresta, Forró para festa de quadra junina. O folclore está presente no perpassar de tradições, usos e costumes, mitos e lendas, ritos e crenças, nas raízes de festas, músicas e danças populares, no tesouro da linguagem e da arte que brota do povo (OLIVEIRA, 2000, p.45).

Neste caso podemos entender que

> Música é uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: a forma que assume e os efeitos que produz nas pessoas são gerados a partir de experiências sociais das pessoas em diferentes contextos culturais. Por ser a música, som humanamente organizado, expressa aspectos da experiência dos indivíduos na sociedade (BLACKING, 2000, p.89).

Pode-se dizer que o percurso de sua vida influenciou em sua prática musical. Sendo autodidata, não teve um ensinamento musical em escolas especializadas, mas o contexto social colaborou para sua atuação no gênero do carimbó. Seu gosto pela música foi tão progressivo que chegou a compor canções no gênero com letras que abordavam o cenário do município de Bujaru.

Figura 2: Mestre "Neco" em sua prática musical no inicio de sua carreira.



Para o ato criativo em composições musicais como o caso de Mestre Neco, faz-se necessário não apenas o aspecto melódico, rítmico ou harmônico, mas o fato social em que o compositor está vivendo. Neste trabalho percebe-se reflexões a acerca de músicas do Mestre Neco em suas letras, onde traz aspectos da cena urbana, lembranças de outrora e histórias desconhecidas ou esquecida em seu município.

As letras musicais são construídas em contextos sociais na sua maioria. Composições feitas por cenas do contexto local ou lembranças de uma memória quase esquecida tornam-se fontes de estudo e análise para outro que terão acesso a escrita e a música de forma ouvida.

> Na época quando a gente começou, porque hoje a cada dia vai, vai evoluindo, então naquela época o que mais se ouvia e divulgava era o Forró, o Xote; naquela época o forró se chamava arrasta pé; o samba que a gente dançava tudo agarrado, a quadrilha dançava agarrado, o bolero antigo, o brega já existia de onte pra cá já existia no estilo, então era a música que a gente mais escutava, aí chegava na frente o carimbo que é música antiga o Carimbó e o Retumbão, depois de um tempo veio o ciriá, que o mestre Cupijó pegou ali pra Cametá e assim as músicas foram essas de uns anos pra cá foi mudando que hoje é tecno, mas antes do tecno pra ter todo esse ênfase de animação, infiltrou carimbo com Pinduca, o Pinduca começou com Carimbó moderno, aí começou o pessoal começou a dançar Solto no salão, ai depois veio o Dancing Days, a discoteca, ai foi vindo assim e foi mudando (MESTRE NECO, 2017).

O Mestre Neco conta com um ar saudosista que o cais mencionado na canção era o cais do Município de Bujarú, e que o referido cais já foi um espaço muito bonito localizado às margens do Rio Guamá, que passa em frente à Bujarú.

Complementa ainda o Mestre que havia um pouco antes do cais, uma grande mangueira, onde os sabiás cantavam e lá se juntavam os amigos pra se divertir, com passar dos anos, devido aos intempéries climáticos e com ações do homem que busca sempre o progresso, a beleza do local juntamente com a grande mangueira se desfizeram.

Meu poema

Um fim de tarde
Eu estava sentado na escada do cais
Eu estava lendo o meu poema
E em minha frente o mar ficava
Tinha ondas no mar, mas fazia
Vento frio que o tempo soprava

Sol se foi, a noite chegava

E a luz do luar só me restava
Lembrar meu poema
E a minha sombra nas águas do mar (bis)

Pergunto pra mim
Naquele momento
O que aconteceu
A nuvem escura
Que apareceu
Minha sombra no mar desapareceu (bis)

Neste sentido, Béhague (1992) postula que:

> a ideia de arte pela arte criou a ilusão de que o compositor é um ser social à parte, transcendental. O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões socioculturais, e estético-ideológicas (BÉHAGUE, 1992, p. 6).

Os espaços juntamente com suas minúcias se desfizeram deixando assim saudade no coração do mestre, que procurou por meio da canção "Meu Poema" manter vivas as lembranças do local de lazer e descanso.

3. Metodologia da pesquisa

O objetivo da pesquisa consistiu em descrever os processos de criação das composições do mestre "Neco" e suas influências para o contexto local. As questões que norteiam o presente trabalho são memórias e raízes que constituem a vida e trajetória do mestre trazendo consigo lembranças e acontecimentos em sua cultura local para a construção de novas práticas musicais

Todavia, dado a carência de escritos específicos sobre o assunto, foi necessário proceder com a coleta de dados em campo, onde foi feito uso de elementos que compõe a História Oral, quais sejam: entrevistas, narrativas e depoimentos. No que diz respeito a essas entrevistas, elas não serão estruturadas de maneira rígida; eu diria que, se fôssemos classificá-las metodologicamente, são algo entre "entrevistas semi-estruturadas" e "episódicas", no dizer de Bauer e Gaskell (2005).

Conforme Thompson (1992, p. 337): "a história oral devolve a história às pessoas

em suas próprias palavras. E ao dar-lhes um passado, ajuda-as também a caminhar para um futuro construído por elas mesmas".

Após a coleta dos dados, foi realizada a transcrição das entrevistas e a análise dos dados, levando em consideração as observações e os escritos no relatório por meio da entrevista e o objetivo da pesquisa.

Referências bibliográficas

BAUER, Martin W. e GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático. 4a ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

BEHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio Cultural da Criação Musical. Art, Salvador, 19, p.5-17, 1992.

BLACKING, John. How musical is man? 6a ed. Seattle: University of Washington, 2000.

BOGÉA, Eliana; FIGUEIREDO, Silvio Lima. Hibridismo cultural e atualização da cultura: o carimbo do Brasil. Resgate – Rev. Interdiscip. Cult., Campinas, v.23, n.30, p.81-92, jul./dez.2015.

CHAGAS JÚNIOR, Edgar Monteiro; RODRIOGUES Carmem Izabel. Fronteiras do imaterial: perspectiva dos inventários culturais a partir de uma manifestação cultural amazônica. Revista vivência, v.1, n.42, 2013, p. 77-88.

COSTA, Lucian; SANTOS, Roger. Entrevista de Bruno Santos (Mestre Neco), em 24 de Setembro de 2017, Bujaru. Registro audiovisual. Belém, PA.

COSTA, Tony leão da. Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da "MPB" no Pará (anos 1960-1970). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

DURÃO, Daniel. Et al. O grupo Sacari do bairro da pedreira: carimbó do interior para a capital do Pará. Revista Tucunduba n. 5, 2016.

GABBAY, Marcelo. A conquista do amazonas - carimbó e jogo indenitário no Pará In: IV Encontro de pesquisadores em comunicação e música popular. 15 a 17 de agosto de 2012. Universidade de São Paulo – ECA/USP. Anais... GT 3. São Paulo: 2012, p.1-14.

INCT. Seminário encontro de saberes nas universidades: bases para um diálogo interepistêmico. Brasília, 16 e 17 de Junho de 2015. P.11-14.

MALIGHETTI, Roberto. Etnografia e trabalho de campo: autor, autoridade e autorização de discursos. In: Caderno Pós Ciências Sociais, São Luís, v. 1, n. 1, jan.-jul. 2004, p. 109 –122.

MENDES, Lorena Alves. "Nós Queremos": o Carimbó e sua campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e

Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2015.

MONTEIRO, Vanildo Palheta. Tambores da floresta: o estudo da performance do tambor carimbo no carimbo de Salinópolis, no estado do Pará. In: V Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música, n. 5, 2018. Anais...Rio de Janeiro, Mai. de 2018, p. 934-944.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de. O fazer musical do carimbo de Santarém Novo: música, política, e a construção de um patrimônio cultural brasileiro. São Paulo, Unesp, v.14, n.2, p. 240-255, julho-dezembro,2018.

OLIVEIRA, Alfredo. Ritmos e cantares. Belém: SECULT, 2000.

THOMPSOM, Paul. A voz do passado: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

No sotaque do pé(rré) pernambucano

Fernando Antônio Ferreira de Souza
Universidade Federal do Ceará
fernando.souza@ufc.br
fernandosoul@gmail.com

Resumo: A perspectiva que emerge do desencontro entre o que se lê e o que se escuta abrange infinitos encaminhamentos. A complexidade desses desencontros perceptivos e expressivos abordam o conceito de sotaque sob efeito simbólico da ideia de que enquanto dimensão das características do discurso expressivo de indivíduos, o sotaque permite associações especulativas, e consequentemente dotadas de racionalidade limitada. Este artigo emerge a partir da busca de identificação do pensamento do portador de sotaque musical, individuo membro de um grupo específico externo ao universo do ouvinte e, portanto, sujeito a julgamentos baseados em especulações. O sotaque passa arbitrariamente a indicar competências associadas a *status* econômico-social, a etnia e origem geopolítica, como também a níveis educacionais. Este artigo emerge de experiencia de observação participante junto a músicos êmicos de tradições musicais da cultura oral de Pernambuco desde 2003 até o ano de 2019, quando emergiu o elemento perré como marcador de uma linguagem comum a qual se aponta vinculações com o sotaque local.

Palavras -chave: Sotaque musical. Ritmo de tradição oral. Perré pernambucano

In the Pé(rré) accent of Pernambucan

Abstract:
The perspective that emerges from the mismatch between what is read and what is heard encompasses infinite directions. The complexity of these perceptual and expressive mismatches approach the concept of accent under the symbolic effect of the idea that as a dimension of the characteristics of the expressive speech of individuals, the accent allows speculative associations, and consequently endowed with limited rationality. This article emerges from the search to identify the thoughts of the bearer of a musical accent, an individual who is a member of a specific group outside the listener's universe and, therefore, subject to judgments based on speculation. The accent arbitrarily starts to indicate competences associated with socio-economic status, ethnicity and geopolitical origin, as well as educational levels. This article emerges from the experience of participant observation with emic musicians from musical traditions of the oral culture of Pernambuco from 2003 to 2019, when the perré element emerged as a marker of a common language which links with the local accent.

Keywords: Musical accent. Rhythm of oral tradition. Perré from Pernambuco

1. Costumes e fazeres mobilizadores do pensamento musical.

Em Pernambuco presenciei formas particulares de fazeres expressivos que se revelavam multifacetados. Ora vivenciava-os como ouvinte, ora como participante, e ora como professor. E dessas formas de experiência percebi haver perguntas não respondidas pelas ideias e conceitos formais dominantes. Principalmente quando estes conceitos formais se manifestavam em arenas de intelectualidade por preceitos instituídos pela literatura de estudos culturais a partir do folclorismo. Tanto nas escolas de música quanto nos conservatórios e

universidades elabora-se ações a partir de um entendimento erudito do pensamento musical, em detrimento de perspectivas êmicas das camadas populares. Tendencia essa que reverbera desencontros em planos conceituais e interpretativos daquilo que marca práticas expressivas e identitárias de heranças múltiplas. Categorizando incertezas, mitos e tabus.

2. Várias vozes. Sotaques múltiplos de uma identidade.

A música popular pernambucana, enquanto forma expressiva do cotidiano da população, carrega um complexo de valores e sentidos enraizados nos costumes locais chamados midiaticamente de multiculturais por promoverem ou estarem agregados a várias práticas expressivas que se revelam intangíveis pelo senso comum, como se não pudessem ser facilmente assimilados por quem não seja herdeiro direto de uma tradição oral local. Sob esta perspectiva, este complexo de valores tende a metaforicamente ser considerado algo místico e essencial que paira no ar e se manifesta magicamente no que se concebe ser estritamente local. A ideia dominante é que tais costumes são originalmente gerados por matrizes distintas que de alguma forma, por decorrência da colonização, tornaram-se confluentes para o que o senso comum passou a considerar um caráter híbrido da identidade cultural pernambucana. E nestes termos, sob um intuito de compreensão dos modos êmicos de aquisição de linguagem expressiva fluente no performar no cotidiano da cena local, emergiu em mim o interesse de identificar uma base comum dentre as diversas práticas expressivas locais. Uma base comum que justificasse o *porquê* e *como* músicos locais conseguem fácil performance entre práticas apontadas em literatura como distintas entre si.

Esta base comum estaria em tese entre os pilares fundacionais de vários estilos de práticas expressivas em ocorrência no estado de Pernambuco e consequentemente no nordeste brasileiro, ainda que no cotidiano tais nuances estruturais passem despercebidas por já constituírem parte integrante do ambiente sonoro de todos. Posto que, do comum e do presumidamente notório, pouco se sabe ou se busca saber, evidenciando um certo desinteresse e imprecisão. E neste sentido, perceber daquilo apropriado como parte comum e própria de costumes populares pode revelar-nos marcadores de um sotaque expressivo de identidade local.

É interessante apontar que no uso da memória, seja de ordem popular ou oficial (formalmente prescrita), informações e concepções sobre práticas expressivas de tradição oral tendem a ser incompletas e carentes de definições plausíveis do que se afirma; como também,

que afirmações e definições em vigor sobre as práticas de tradição se revelem frágeis e cheias de fendas ainda não esclarecidas. E em exemplo, cito a definição do termo 'forró', que na pratica revela pontos não esclarecidos e duvidosos, ainda que se recorra com tanta certeza no uso do termo; posto que, mesmo músicos portadores de saberes formais da academia confessam não saber o real significado do termo forró, alegando pouca importância para o que já se teria definido em estudos anteriores, tal como observa Souza[76] (2021) acerca da problemática de uma desinformação para o que se discursa ser um alicerce da identidade de um povo. Problemática em evidência por estudos decoloniais, visto que, se um fazer tem raízes na tradição de um povo, este deteria o conceito e justificativas determinantes de seu fazer.

Sob essa perspectiva, se continuarmos tomando apenas por base perspectivas que norteiam a práxis que rege o olhar da música formal sobre tradições orais locais logo perceberemos que pouco sabemos dizer se há ou não vínculos entre práticas expressivas locais, ainda que estejamos sempre protegidos pela voz de autoridade promovida pelas literaturas folclorista e africanista brasileira. Tudo se articula sob um olhar de categorias que demanda um olhar da diferença e da polaridade. Assim, tal como acontece no cotidiano conceitual e prático da música local, verificam-se desencontros no entendimento de vínculos ou diferenças entre o coco e a embolada, ou ainda entre o samba e o coco, ijexá e capoeira. Dado que se amplia consideravelmente quando observamos entre praticantes de um mesmo gênero expressivo diferenças eticamente consideradas (aquelas geradas por estudos culturais), ou discursos (êmicos) conflituosos e competitivos de quem seria o real detentor da verdade e legitimidade do fazer. Isso efetivamente acontece quando, por exemplo, um portador de identidade de uma agremiação de maracatu de baque solto se diz mais legítimo do que os praticantes de outras agremiações de maracatus de baque solto, como se devesse haver um único padrão a ser reproduzido. Entretanto, como referido, deve-se considerar que parte desse dilema de legitimidades teve origem da própria literatura folclorista, que categorizou diferenças fundamentais entre formas musicais da cultura popular como se supostamente constituíssem coisas diferentes e desvinculadas entre si. Disso resultou, entre o senso comum, a concepção de que uma vez classificado como embolador o indivíduo não teria vínculos naturais de competência e performance exitosa como sambista, coquista, batuqueiro de maracatu, etc.

Este modo de conceber competências e habilidades exclusivas e distintas para cada prática nutre no senso comum perspectivas de que metaforicamente haveriam ilhas culturais

[76] https://www.youtube.com/watch?v=w1cEZwm5FbQ

diversas no mesmo espaço da cena cultural pernambucana. Ilhas que poderiam estar geograficamente intercomunicadas entre si no cotidiano, ou por conta de algum elemento externo motivador, tal como períodos de festejos e celebrações, mas que ainda assim seriam distintas e independentes. Daí emergindo o paradigma de uma agenda setting do carnaval multicultural, no qual se acotovelam numa mesma rua ou avenida formas diferentes de tradição.

O conceito de diferença emerge aqui como pontos de exclusão e conflitos, ainda que práticas expressivas diversas andem de mãos dadas enquanto se vejam como minorias que dividam mesmas demandas frente a sociedade dominante. Entretanto, minhas observações em terreno constataram que essa suposta diferença e peculiaridade concebida para cada prática não ocorre de todo na realidade das expressões pernambucanas, constituindo por sua vez um complexo de discursos externos às verdades êmicas de cada prática. Dado que me induz conceber da existência de marcadores comuns mesmo entre práticas diversas. Marcadores esses que corresponderiam a vetores de um sotaque local no fazer musical.

Pensar em vetores de um sotaque do fazer musical implica considerar a existência de bases estruturais determinantes de um modelo expressivo (pronúncia ou proposta de articulação sonora) particular a partir do qual um indivíduo ou um coletivo culturalmente flexiona ideias, formas de representação e formas de interpretação. O sotaque musical emerge como um recurso de regras comuns que vincule formas diversas de expressividade. Constatação que se revela perceptível nos bastidores do calendário de festejos e celebrações culturais da cultura popular, e que por sua vez se refletem em modos de se fazer a música artística da cena local, quando, por exemplo, os mesmos músicos de um caboclinho trafegam profissionalmente entre músicos formais em orquestras de frevo sempre que seja oportuno e necessário. Pois, como observado em processos etnográficos como músico locais entre 2003 e 2019, não há esta barreira de performance entre manifestações, ainda que os repertórios, os rótulos de mercado e os indivíduos interconectados guardem discurso ou compromisso efetivo apenas com um único fazer tradicional. Assim, com base em minha observação participante, a dureza das distinções e barreiras entre práticas expressivas ocorre apenas no universo perspectivo de agendamentos promovidos pelas políticas culturais e indústria do entretenimento. Posto que, estas arenas de poder tomam as práticas de tradição oral como monólitos constituintes de identidades únicas. Ou seja, um músico de ciranda não saberia, ou se sentiria impedido a participar de um terno de cavalo-marinho.

Esta argumentação busca trazer a uma reflexão para o fato de que algo pode não ser o que pensamos, ou como pensamos. E que as vezes a resposta está onde não consideramos.

Sob esta premissa, a voz do fazer intuitivo pode revelar facetas que o discurso oficial já formalizado não permita perspectivar e projete sob nome de sotaque.

Guiado por esta perspectiva, busquei verificar em terreno a partir do fazer intuitivo de praticantes cotidianos de cada tradição popular, seus modos de construção de procedimentos expressivo-interpretativo. O encaminhamento metodológico de observação e coleta de dados tomou como referência fontes emergentes de minha observação participante e testemunhos êmicos dos modos locais de produção musical que denotassem como o brincante popular constrói seu discurso sonoro.

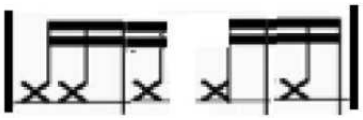
O processo participativo em que me envolvi compelia-me ao aprendizado no decorrer do fazer musical, a partir do que verifiquei uma rítmica recorrente nos modos de tocar e interagir esteticamente em tradições orais em Pernambuco. Também percebi que de posse dessa rítmica assimilava com mais facilidade as variantes rítmicas e sentidos timbrísticos articulados em diversos modos de performance de tradição, como caboclinhos, xote, marcha junina, capoeira, ijexá, coco. A dinâmica do fazer expressivo desnudava o toque perré próprio do andamento lento do caboclinho como uma referência segura para um executante aprendiz conseguir dialogar fluidamente com outros praticantes êmicos, o que tornou o perré o padrão que me conferiu alcançar segurança e aceitação entre os demais êmicos locais.

3. O Perré, um padrão de sotaque

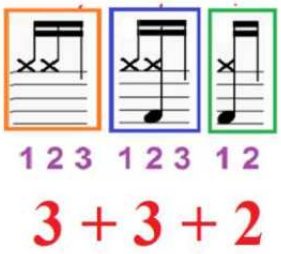
O Perré é um padrão rítmico presente em formas expressivas de tradição oral do povo nordestino. Enquanto fenômeno sonoro reconhecido no cotidiano da cultura popular do estado de Pernambuco, faz parte das variações emicamente observáveis nos modos de execução do ritmo dos caboclinhos, juntamente com o toque de baião, o toque de guerra, e o toque de macumba. O possível vínculo do perré com o caboclinho abre a tendência de estudos sobre o caboclinho como fazer local de origem indígena ainda em atividade, com evidência em tempos de comemorações carnavalescas. A literatura de base folclorista identifica o caboclinho como proveniente de tradições indígenas locais, dado que induz se considerar o perré como próprio de matriz ameríndia.

Identificado sobre uma métrica cadenciada e musical, o perré demarca andamento lento do caboclinho, definindo mesmo a performance das outras variantes de andamentos desta prática. Emicamente identifiquei o perré sob um raciocínio assimétrico dos praticantes,

diferentemente do modelo simétrico da escrita formal da música. Assim, o pensamento musical êmico evidencia pontos-chave de acentuação em 3 + 3 + 2 do tipo:



Modelo simétrico de raciocínio (formal)



Modelo assimétrico de raciocínio

Apresento exemplos práticos da aplicabilidade do padrão êmico do perré pensado a partir da forma assimétrica 3+3+2:

(6182) O PERRÉ Base indígena da MPB - Fernando Souza - performance, música, etnomusicologia - YouTube - watch?v=KIBScYREoaQ

(6182) Ijexá na bateria - YouTube - https://www.youtube.com/watch?v=adNgG1swjIU

4. O padrão de sotaque

Entretanto, a identificação deste padrão revelou caminhos que na prática permitiram-me um fluxo facilitado na interpretação entre ritmos da tradição pernambucana e nordestina, com aplicabilidades alargadas para práticas musicais no âmbito nacional e do caribe. Ademais, tornam-se pertinente abordagens reflexivas sobre a terminologia 'sotaque musical' que, mesmo de uso cada vez mais recorrente, ainda foi pouco desenvolvida. Afinal o que poderíamos entender por sotaque musical? Pergunta que sob minhas presentes reflexões encontra guarida entre preocupações centrais da etnomusicologia e modos de entendimento do músico performativo a partir de encaminhamentos de estudos de variação linguística.

Em outros domínios do saber o termo tem promovido planos de estudos, e de certas estas abordagens podem contribuir para o entendimento e uso no cotidiano musical. Gati (1986), em estudos sobre a relação do sotaque com planos de produção e desempenho profissional, aponta que o sotaque emerge como um dos elementos simbólicos utilizados para realizar julgamentos simplificados (juízos de valor) e especulativos. Este ponto em torno do

conceito e percepções do que seja 'sotaque' emerge então como fator significativo do impacto que a noção de sotaque exerce em contextos musicais, de modo a poder favorecer empatia ou a evidenciar resistências. De modo que, com base na linguística e sociolinguística, pensar em sotaque é considerar a perspectiva do ouvinte e sua forma de assimilação dos modos cognitivos com os quais o outro articula ideias musicais. O que pode revelar como um indivíduo ou uma forma expressiva é percebida. Assim, sob este modo de apreciarmos formas de relação com o sotaque musical, nosso poder de relação com o fazer musical do outro está diretamente vinculado com nossas formas de interação com essa respectiva experiência (advindo do como ouvimos o outro), variando entre um raciocínio logico respaldado pela razão e um raciocínio irrefletido estabelecido pela emoção. Sob este perspectivar, como exemplo, posso não considerar adequada a performance de um indivíduo (A) que me pareça menos capacitado a satisfazer minhas expectativas de como se tocar um coco de roda, e noutra ocasião identificar esse mesmo indivíduo (A) como apto a performance de um samba de roda. O conceito de sotaque musical emerge assim como um vetor proveniente de modos pessoais ou coletivos de valorização de uma produção musical. De modo que, segundo este autor em seu argumento do estudo, o sotaque é um dos elementos simbólicos que são usados para realizar julgamentos simplificados. Ou seja, os que visam ser satisfatórios, e não plenamente racionais, tomando mesmo um caráter especulativo a respeito de outras pessoas que se vejam sob um processo de classificação/categorização/seleção em arenas de relação social, como às tensionais de trabalho.

Segundo linhas de estudos sobre a influência do sotaque em decisões vinculadas a contexto trabalhista **(FERGUSON & ZAYAS, 2009; LEV-ARI & KEYSAR, 2010),** o sotaque de uma pessoa pode interferir nos modos de julgamento a seu respeito de duas maneiras, quando motivado por seu caráter instrumental, e quando motivado por seu caráter simbólico. Estes autores consideram a razão instrumental quando o sotaque do emissor de uma mensagem dificulta a compreensão por parte de quem a recebe e, portanto, pode dificultar a comunicação. De modo que um sotaque musical pode ser satisfatório e aceito, ou repreensível e evitado.

Quanto a outra maneira de relação com o sotaque, os autores consideram como determinante de uma razão simbólica quando o sotaque possui um efeito de sinalização e, por conseguinte, representa um significado socialmente compartilhado. Aqui o valor semiótico do comunicado contido nos modos de fazer é considerado como principal, e, por exemplo, se um indivíduo tentar tocar com grupo musical um estilo ou padrão expressivo peculiar a cultura estrita desse grupo sem orientação de suas nuances de valor simbólico, correrá o risco de ser impedido.

Seguindo a linha de raciocínio de linguistas e socio-linguistas para o que semelhantemente concebo ocorrer no sotaque musical, a concepção instrumental de sotaque entende que ele (o sotaque) por si só, apresenta características inerentes ao processo comunicacional que possa torná-lo de difícil intercomunicação e, por isso, representa uma desvantagem em interações sociais. Oppenheimer (2008) observa que a facilidade ou dificuldade com que se pode processar a fluência da comunicação (SCHWARZ, 2004) interfere no julgamento que as pessoas fazem umas das outras. Sob este entendimento, modos expressivos de linguagem, como o musical, quando articulados de formas mais acessíveis são considerados mais prazerosos em termos de escuta. A esse respeito, Schwarz (2004), em suas abordagens nos domínios da sociolinguística, aponta que o receptor de mensagem acessível desfruta de um estado de maior relaxamento e prazer quando interage com um possuidor de um sotaque de fácil assimilação. Nestes termos, formas de comunicação facilmente compreendidas são percebidas como menos arriscadas ou sujeitas a desentendimentos. A sensação de confiança que emerge de uma boa comunicação sonora reduz conflitos e desencontros.

Considerações finais

O sotaque musical, sob este perspectivar guiado por um caráter instrumental, quando passível de dificuldades de fluência e desvantagens de entendimento entre pares, assemelha-se a contextos enfrentados por estrangeiros em processo de comunicação.

Por outro lado, a perspectiva de sotaque sob efeito simbólico citada por Lev-Ari e Keysar (2010) baseia-se na ideia de que enquanto dimensão das características do discurso expressivo de indivíduos, o sotaque permite associações especulativas, e consequentemente dotadas de racionalidade limitada, por tomar como vetor de referência características simbólicas. Nestes termos, considerando a perspectiva de Fazio, Barber, Rajaram, Ornstein e Marsh (2013), o portador de sotaque musical tende a ser visto como um membro de um grupo específico externo ao universo do ouvinte e, portanto, sujeito a julgamentos baseados em especulações. O sotaque passa arbitrariamente a indicar competências associadas a *status* econômico-social, a etnia e origem geopolítica, como também a níveis educacionais. De modo que, o forró seja próprio do sotaque nordestino, a salsa própria do sotaque caribenho, e assim por diante.

Referências:

FAZIO, L. K., BARBER, S. J., RAJARAM, S., ORNSTEIN, P. A., & MARSH, E. J. (2013). Creating illusions of knowledge: learning errors that contradict prior knowledge. Journal of Experimental Psychology: General142(1), 2013, pp.1-5. » http://dx.doi.org/10.1037/a0028649

FERGUSON, M. J., & ZAYAS, V. . Automatic evaluation. Current Directions in *Psychological Science* 18(6), 2009, pp.362-366. http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-8721.2009.01668.x

GATI, I. Making career decisions: a sequential elimination approach. *Journal of counseling Psychology*, 33(4), 1986, pp.408-417.

LEV-ARI, S., & KEYSAR, B. . Why don´t we believe non-native speakes? The influence of accent on credibility. Journal of Experimental Social Psychology, 46(6), 2010, pp.1093-1096. http://dx.doi.org/10.1016/j.jesp.201

OPPENHEIMER, D.M. The secret life of fluency. Trends in Cognitive Science, 12(6), 2008, pp. 237-241. http:/dx.doi.org/10.1016/j.tic

SCHWARZ, N. (2004). Meta-cognitive experiences in consumer judgment and decision making. Journal of Consumer Psychology14(4), 2004, pp.332-348. http://dx.doi.org/10.1207/s15327663jcp1404_2

Wahanararai - canção *Kanamari*, canto de Bruno Pereira: reflexões sobre uma música indígena em contexto de guerra na Amazônia brasileira

Iva Rothe-Neves
LabEtno/ UFPA
ivarothe@gmail.com

Sonia Chada
LabEtno/ UFPA
sonchada@gmail.com

Resumo: Apresento neste artigo uma breve reflexão do que pude pesquisar sobre a composição *Wahanararai*, da etnia indígena Kanamari, cujo registro foi divulgado massivamente nas redes sociais e na imprensa brasileira e internacional, ao ser cantada em 2019 pelo indigenista Bruno Pereira, brutalmente assassinado em junho próximo, junto com o jornalista inglês Dom Phillips, na terra indígena Vale do Javari, no Amazonas. Para tanto, teço interseções entre o registro das performances musicais de Bruno Pereira e Magno Guajajara, um ensaio de Eliana Brum, um capítulo de Anthony Seeger e falas de Ailton Krenak, Dinamam Tuxá e Timei Assurini. Parto de um contexto de guerra na Amazônia brasileira, para lançar o olhar e os ouvidos sobre a referida canção e seu novo uso como canto de resistência política. Nesse intuito, observo-a com os referenciais de análise da música ocidentalizada que me norteiam nesse momento, buscando, porém, transcendê-los, por entender tratar-se aqui de interpretações e oportunidades de aproximações musicológicas entre o mundo Kanamari e o não-Kanamari/ocidental. O texto abrange reflexões acerca do novo uso dessa canção, surgida como canto em rituais indígenas com o uso da Ayahuasca, para difundir-se como canto de luta contra a destruição da Amazônia. Se ancora, assim, principalmente na análise da circulação e das ressignificações midiáticas e políticas produzidas sobre esse canto Kanamari, no contexto de sua recente amplificação midiática por conta dos assassinatos de Bruno e Dom. Concluo que o uso da internet potencializou o novo uso de *Wahanararai*.

Palavras-chave: Wahanararai. Bruno e Dom. Bruno Pereira e Dom Phillips.

Title of the Paper in English: Wahanararai – Kanamari Song, Chant by Bruno Pereira: Reflections on Indigenous Music in the Context of War in the Brazilian Amazon

Abstract: In this article, I present a brief reflection of what I was able to research about the composition Wahanararai, of the Kanamari indigenous ethnicity, whose record was massively publicized on social networks and in the Brazilian and international press, when it was sung in 2019 by the indigenist Bruno Pereira, brutally murdered in June this year, together with the English journalist Dom Phillips, in the Vale do Javari indigenous land, in Amazonas. To do so, I weave intersections between the recording of musical performances by Bruno Pereira and Magno Guajajara, an essay by Eliana Brum, a chapter by Anthony Seeger and speeches by Ailton Krenak, Dinamam Tuxá and Timei Assurini. I start from a context of war in the Brazilian Amazon, to cast my eyes and ears on the aforementioned song and its new use as a song of political resistance. In this sense, I observe it with the references of analysis of westernized music that guide me at that moment, seeking, however, to transcend them, for understanding that it is about interpretations and opportunities for musicological approximations between the Kanamari world and the non-Kanamari/Western. The text includes reflections on the new use of this song, which emerged as a song in indigenous rituals with the use of Ayahuasca, to spread itself as a song in the fight against the destruction of the Amazon. It is anchored, therefore, mainly in the analysis of the circulation and of the media and political resignifications produced about this Kanamari song, in the context of its recent media amplification due to the murders of Bruno and Dom. I conclude that the use of the internet has potentiated the new use of Wahanararai.

Keywords: Wahanararai. Bruno and Dom. Bruno Pereira and Dom Phillips.

1. Pousando

Wahanararai
Wahanararai
marinawa kinadih hih
marinawa kinadih hih
tubarini hidja-hidjanih
hidja-hidjanih[77]

Quando foram anunciados os desaparecimentos do indigenista brasileiro Bruno Pereira e do jornalista inglês Dom Phillips no Vale do Javari, na Amazônia amazonense, começou a circular na imprensa e em diversas redes sociais um vídeo no qual Bruno Pereira cantava junto com alguns índios essa canção Kanamari[78] em plena floresta amazônica.

Figura 1 – Frame de vídeo propagado na internet, no qual Bruno Pereira aparece cantando *Wahanararai*, do povo Kanamari, na Floresta Amazônica



Fonte: (ENTENDA..., 2022)

O canto virou hino de resistência e de denúncia do acirramento do massacre

[77] DOUGLAS, Michael. Univaja quer traduzir canção cantada por indigenista e transformá-la em hino dos povos indígenas. *A Crítica*, Manaus, 19 jun. 2022. Disponível em: https://www.acritica.com/amazonia/univaja-quer-traduzir-canc-o-cantada-por-indigenista-e-transforma-la-em-hino-dos-povos-indigenas-1.273246 . Acesso em: 1 jul. 2022.

[78] A canção que Bruno Pereira canta no vídeo gravado em 2019 é um dos cantos da etnia Kanamari, que conta a história de uma arara cuidando de seus filhotes. A canção faz parte de uma coletânea dos Kanamari, que considerava Bruno membro honorário do povo. A letra da música começa com uma onomatopeia, que imita o canto de uma arara [...]. A música faz parte do álbum Tüküna Nawa Waik, lançado em 2013, na Terra Indígena Vale do Javari, e contou com o apoio da FUNAI em seu lançamento. Os Kanamari ganharam o Prêmio Cultura Indígena no mesmo ano (ÍNDIOS DO BRASIL, 2022).

histórico dos povos indígenas na Amazônia, em suas próprias terras, pelo governo Jair Bolsonaro (BRUM, 2022).

> O canto indígena foi entoado pelo rabino Uri Lam, nesta semana, durante uma reza no Templo Beth-Ei, espaço religioso judaico em São Paulo [...], [como] forma de homenagem [...] para Bruno Pereira e [...] Dom Phillips. No sábado (18), o cantor Nando Reis, em show em Manaus, também cantou esta canção, fazendo várias homenagens à dupla morta no Vale do Javari, bem como tecendo críticas ao governo federal (DOUGLAS, 2022, p. 1).

A canção recebeu arranjo de André Abujamra[79], que manteve o canto original de Bruno Pereira. Entre músicos indígenas, o cacique Magno Guajajara[80], do povo Guajajara da Reserva Indígena Cana Brava, no Maranhão, publicou-a com seu canto e acompanhamento ao violão. O vídeo viralizou[81] nas redes sociais. Este artigo tece reflexões sobre essa música indígena, propagada como canto de resistência em tempos de guerra na Amazônia brasileira.

2. Guerra

Eliane Brum publicou em seu ensaio, escrito pouquíssimos dias após saber dos desaparecimentos de Dom Phillips e Bruno Pereira:

> Dom e Bruno possivelmente estão mortos. São as mais recentes vítimas da guerra liderada por Bolsonaro contra a floresta, seus povos e todos aqueles que lutam em defesa da Amazônia. Este é o ponto. [...] É apenas a mais recente violência na Amazônia aprisionada neste país a que chamamos Brasil, governado por um defensor da ditadura, da execução e da tortura chamado Jair Bolsonaro. Estamos em guerra. E afirmar isso não é retórica. É desesperador ficar gritando que estamos em guerra e não sermos entendidos. Porque entender não é concordar, retuitar ou dar likes, é algo mais duro: é agir como pessoas que vivem uma guerra. Se no Brasil e no mundo as pessoas não compreenderem isso desta vez, as vidas de quem está no chão da floresta, com os corpos na linha de frente, valerão ainda menos do que valem agora. E quando as lideranças dos povos-floresta, os ambientalistas, defensores e jornalistas da linha de frente estiverem mortos, a floresta também estará. Sem a floresta, o futuro será hostil para as crianças que já nasceram. Filhos, sobrinhos, netos, irmãos de quem está lendo este texto. Sua gente. Vocês. [...] Só existe ainda pelo que lutar porque os povos que se mantiveram como natureza fazem a resistência há séculos. No Brasil, desde 1500. A guerra mais

[79] ANDRÉ ABUJAMRA, 2022.
[80] MAGNO GUAJAJARA, 2022.
[81] Espalhar(-se) de maneira a criar um efeito semelhante ao de um vírus (VIRALIZAR, 2021).

> importante deste momento, a que definirá o futuro muito próximo, o amanhã das crianças que já nasceram, é a que se passa na maior floresta tropical do planeta e em outros enclaves da natureza, estes que defendemos que são os legítimos centros do mundo. [...] O mais difícil neste momento é também nossa única chance de salvar a Amazônia, seus defensores e cada um de nós, habitantes deste planeta-casa. [...] É compreender [...] que esta é uma guerra e que a ilusão de que há algum lugar seguro é só isso mesmo, uma ilusão. O mais difícil é entender que a ilusão de que ainda há escolha é parte intrínseca deste novo tipo de guerra. Tenho tentado explicar a pessoas próximas que não há escolha entre lutar e não lutar. A escolha é apenas entre escolher viver lutando ou esperar que a guerra mate tudo aquilo que você ama e respeita (BRUM, 2022).

A jornalista corrobora com opiniões como as de Anthony Seeger (1997), Gregório Duvivier (INDÍGENAS, 2020), Ailton Krenak (INDÍGENAS, 2020), Timei Assurini (2020) e Dinamam Tuxá (2020) sobre a guerra historicamente travada contra os índios no Brasil.

No episódio *Indígenas*[82] do programa *Greg News*, Gregório Duvivier, mostra, que

> Os indígenas [...] estão sob ataque a 520 anos, desde que os europeus invadiram o que hoje chamamos de Brasil. Não há um só governo que dê trégua. O Brasil tinha, então, cerca de 8 milhões de habitantes, entre mais de 1.000 etnias quando os portugueses chegaram [...]. Hoje o Brasil tem cerca de 305 etnias e 900 mil indígenas. [...] Cerca de 10% do que havia a 500 anos atrás. Não é à toa que historiadores consideram o genocídio indígena das Américas um dos piores holocaustos de que se tem notícia. [...] A guerra tem sido a realidade dos indígenas desde sempre (INDÍGENAS, 2020, 0':56" a 1':35" e 6':58" a 7':16").

No mesmo programa, Ailton Krenak afirma com lucidez que:

> Nós estamos em guerra. Eu não sei porque você está me olhando com essa cara tão simpática. [...] O seu mundo e o meu mundo estão em guerra. [...] A falsificação ideológica que sugere que nós temos paz, é pra gente continuar mantendo a coisa funcionando. Não tem paz em lugar nenhum. É guerra em todos os lugares o tempo todo (KRENAK, 2020 apud INDÍGENAS, 2020, 7':18" a 7':53").

Seeger (1997), por sua vez, mostrou que surtos de sarampo e gripe dizimaram

[82] INDÍGENAS, 2020.

populações indígenas na década de 1980, como ainda faz a COVID-19 atualmente. O jovem pajé Timei Assurini, da etnia Awaete[83] do médio Xingu[84], mostra como seu povo - que chegou a 52 pessoas durante a ditadura empresarial-militar (BRUM, 2022) no Brasil - resiste historicamente ao genocídio indígena. Dinamam Tuxá relaciona o atual colapso explicitado no mundo pela pandemia, ao modelo capitalista, no *Programa Festival Internacional Carta da Terra* - 20 anos[85]:

> Nós, os povos indígenas, somos modelo de inspiração. Apesar de toda a ameaça que [...] estamos vivenciando na atualidade, [...] estamos lutando contra esse modelo capitalista de destruição. Esse modelo que ameaça a diversidade do mundo é o mesmo [...] que ameaça os povos indígenas. Porque a diversidade [...], a biodiversidade do mundo está diretamente relacionada aos povos indígenas. Não é à toa que os nossos territórios são os mais preservados do planeta. Isso tem um significado. Isso significa que o nosso modelo de sociedade deu certo. E o modelo capitalista que tão tentando implementar em todos os países, [...] está saturado. É um modelo que não deu certo. E a pandemia é a prova disso. Esse modelo que fica buscando sempre o capital, sempre o lucro e esquece das pessoas, esquece do meio ambiente, esquece que esse planeta está cheio de destruição promovida pelo capital. Estamos vivenciando um colapso ambiental e esse colapso é promovido pela ação do homem. E os povos indígenas, de forma muito sábia, já são detentores desse conhecimento e sabiam que isso iria acontecer um dia. [...] Defender os povos indígenas, [...] a Carta da Terra, [...] a biodiversidade, defender o modelo econômico sustentável é o que vai garantir a vida no planeta. Então, vamos defender as demarcações das terras indígenas, vamos promover e reconhecer a ação dos povos indígenas em benefício da humanidade (TUXÁ, 2020, 1:18':59" a 1:22':02").

Eliane Brum reforça a declaração de Dinamam Tuxá, ao apontar o antagonismo mortífero entre o capitalismo tardio e a sabedoria indígena:

> Não estamos no século 20 e o que acontece na Amazônia e no Brasil não é remotamente similar a um pós-guerra nos moldes da Europa depois de 1945 ou mesmo da redemocratização do Brasil pós-ditadura empresarial-militar. Estamos em colapso climático. Estamos na sexta extinção em massa de espécies. Ambas as catástrofes provocadas pela minoria dominante que, nas

[83] Conforme dito por Timei Assurini em sua palestra, proferida em 16/04/2020 no VI Ciclo de Palestras do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA, *Assurini* é um nome dado. Seu povo se auto-intitula *Awaete* e tem 48 anos de contato com não-índios. Na abertura do evento, informou-se que Timei é o mais recente dos quatro pajés consagrados da etnia Awaete. Ele luta com seu povo para resistir às pressões das diversas formas de invasão de seu território, entre as quais, as impetradas por projetos como Belo Monte e Belo Sun.

[84] que banha o município de Altamira.

[85] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=FdQA15KVgzk

> palavras do grande pensador Yanomami Davi Kopenawa, comeu o planeta. Teremos que recriar um país que sempre foi estruturalmente racista e brutalmente desigual enquanto enfrentamos o maior desafio da trajetória humana no planeta-casa. É uma tarefa imensa diante de pelo menos três gerações de adultos, das quais faço parte, comprovadamente egoístas e corrompidas pela lógica de mercado. Ainda assim, é a matéria humana que temos, razão pela qual adolescentes como Greta Thunberg assumiram o protagonismo. E é com essa matéria humana que precisamos travar essa guerra que, até agora, se provou um massacre, dada a desproporção das forças (BRUM, 2022).

É nesse contexto de guerra, desaparecimentos, assassinatos e método governamental de venda, saque e outras tantas formas de destruição da Amazônia travestidas de descaso que surge o vídeo vívido de Bruno Pereira entoando *Wahanararai*, do povo Kanamari.

3. *Wahanararai*

A breve análise musical a seguir é feita por uma não-Kanamari/ ocidental, diante do canto de um não-Kanamari/ ocidental de uma canção Kanamari. Mesmo em se tratando de Bruno Pereira, considerado pelos Kanamari um membro honorário de seu povo, pela vida e trabalho voltados ao convívio, luta e aprendizado com diversos povos indígenas, esse dado é digno de atenção. Isso significa, entre outras coisas, que os filtros musicais aos quais cada envolvido foi exposto, trazem referências sonoras que muito provavelmente se misturaram à matéria prima da referida canção, como sua subdivisão rítmica, por exemplo. Num futuro próximo, quando o registro desse canto Kanamari chegar aos meus ouvidos no álbum *Tüküna Nawa Waik*, do povo Kanamari (TÜKÜNA..., 2013), será possível observar e refletir mais amplamente sobre essas questões.

Eliane Brum, ao mostrar a comoção diante da morte de Dom Phillips no trecho a seguir, explicita no todo o que aqui ponderamos no tocante à música cantada por seu companheiro de viagem no Vale do Javari: da atenção nacional e, quiçá, internacional, a uma música indígena, inclusive porque cantada por um homem branco, assassinado por lutar pela causa indígena.

> É inegável que a comoção nacional e internacional pelo desaparecimento é maior porque Dom Phillips é branco e é um cidadão britânico. Este é um fato facilmente verificável se compararmos com os assassinatos que abriram a

> temporada de execuções deste ano na Amazônia. [...] Em 2019, Maxciel Pereira dos Santos, colaborador da FUNAI por mais de uma década, foi executado com dois tiros na nuca sem que o mundo tenha se movido. Como a maioria dos crimes contra os invisibilizados, o dele também segue impune. O que quero dizer é que esse movimento imenso, forte e potente que foi feito por Dom e Bruno, [...] precisa agora se ativar por todos. [...] Todas. Todes. Ou sucumbiremos. Os que estão no chão da floresta, em sangue. Os que vivem nas grandes cidades do Brasil e do mundo, de impacto climático, cuja pandemia de covid-19 foi só um dos primeiros momentos de catástrofe (BRUM, 2022).

A partir do exposto pela jornalista, entendamos o exercício feito a seguir, e neste artigo como um todo, como busca de uma compreensão mais aprofundada de um fato musical estreitamente vinculado - arrisco dizer, como música-tema, inclusive - a um fato social marcante, ligado à questão indígena no Brasil da atualidade.

Lancemos, então, os ouvidos à canção Kanamari em questão, em uma primeira aproximação compreensiva à performance cantada por Bruno Pereira:

O canto *Wahanararai* executado pelo indigenista sugere um andamento binário com eventuais alterações na pulsação, o que me reporta à sonoridade de outras canções indígenas, ouvidas em momentos diferentes no decorrer da vida. Me remete, ainda, a etnografias musicais com interpretações nesse sentido - como trechos de minha dissertação de mestrado (ROTHE-NEVES, 2020), nos quais perpasso pela questão do apagamento do legado indígena nos estudos sobre a música produzida na chamada Amazônia caribenha – bem como àquelas sobre musicologias indígenas, como as de Líliam Barros (2003; 2009) e Mariluz Mariano *et al*. (2022).

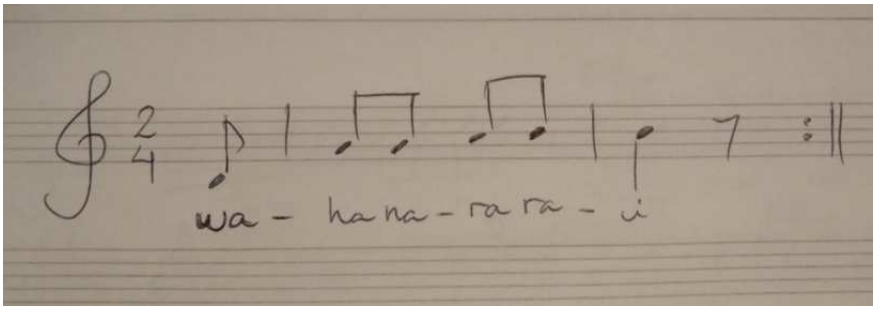
No ensejo dessa apreciação musical em início, percebi um deslocamento do acento da segunda para a primeira sílaba feito por Bruno Pereira na repetição de *marinawa kinadih hih*, o que me chamou a atenção, suscintando reflexões:

Será que na gravação Kanamari (TÜKÜNA..., 2013) aquela acentuação também teria sido "deslocada"? Ou, ainda, seria essa questão do "deslocamento" do acento apenas minha perspectiva étnica de pesquisadora externa ao grupo observado, que expressa a projeção sobre o canto Kanamari - mesmo executado por um intérprete não-Kanamari/ ocidental – de valores e parâmetros musicais externos aos Kanamari? Teria esse acento sido realmente "localizado" em um lugar "x" pelos compositores Kanamari para, então, ter sido deslocado por eles na repetição? Ou apenas Bruno Pereira fez isso em sua execução? Ou essa é apenas uma expectativa minha?

Observo que *Wahanararai* é uma canção formada por uma primeira estrofe que se

repete, de melodia ascendente:

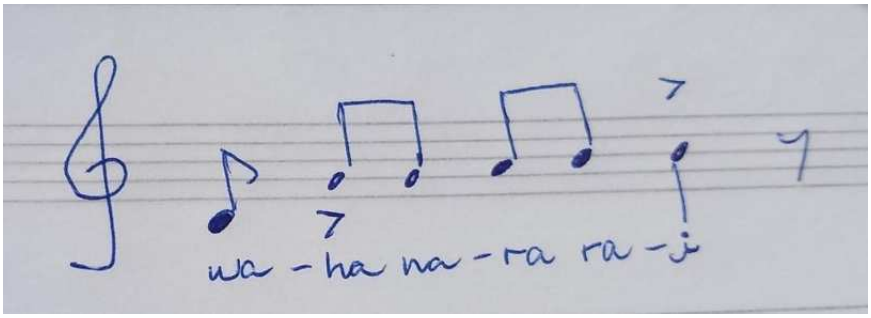
Figura 2 – Partitura manuscrita da primeira frase de *Wahanararai*, do povo Kanamari, conforme uma primeira aproximação compreensiva à performance cantada por Bruno Pereira em vídeo propagado na internet



Fonte: Manuscrito de Iva Rothe-Neves com base na performance de *Wahanararai* cantada por Bruno Pereira (ROTHE-NEVES, 2022a)

Como partituras com códigos exclusivamente ocidentalizados não necessariamente atendem fenômenos sonoro-musicais tradicionais, aqui indígenas Kanamari, exercito nesse momento uma primeira tentativa de aproximação mais dialógica e menos enraizada exclusivamente nos códigos da música ocidental, no intuito de aproximar a transcrição da performance sonora analisada. Vejamos, então, como poderia ser transcrita essa mesma primeira frase:

Figura 3 – Partitura manuscrita da primeira frase de *Wahanararai*, do povo Kanamari, conforme uma primeira aproximação compreensiva à performance cantada por Bruno Pereira em vídeo propagado na internet, com inserção de sinais expressivos e exclusão das barras de compasso da transcrição anterior

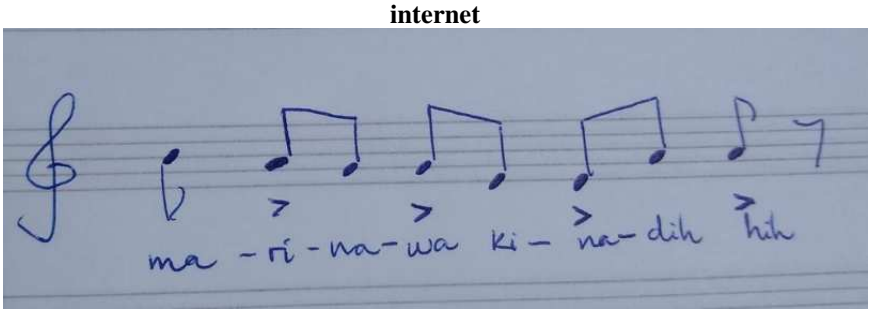


Fonte: Manuscrito de Iva Rothe-Neves com base na performance de *Wahanararai* cantada por Bruno Pereira (ROTHE-NEVES, 2022a)

Usaremos, daqui em diante no texto, essa segunda proposta de transcrição da canção aqui observada.

A primeira frase da canção é então seguida por outra, com finalização também ascendente:

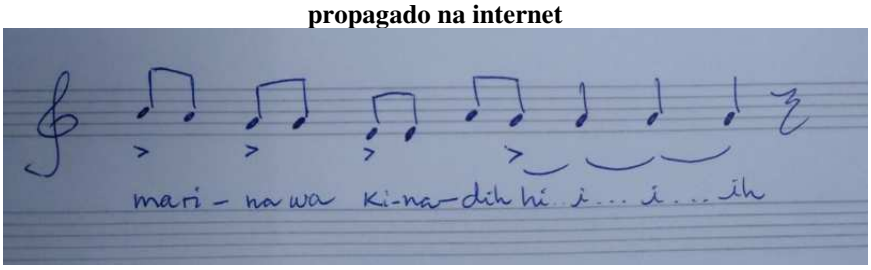
Figura 4 – Partitura manuscrita da segunda frase de *Wahanararai*, do povo Kanamari, conforme uma primeira aproximação compreensiva à performance cantada por Bruno Pereira em vídeo propagado na internet



Fonte: Manuscrito de Iva Rothe-Neves com base na performance de *Wahanararai* cantada por Bruno Pereira (ROTHE-NEVES, 2022a)

Num primeiro momento, partindo dos cânones da chamada música ocidental, eu afirmaria ao ouvir esse trecho, que ele se resolve no final de sua repetição, executada por Bruno Pereira em compasso tético:

Figura 5 – Partitura manuscrita da repetição da segunda frase de *Wahanararai*, do povo Kanamari, conforme uma primeira aproximação compreensiva à performance cantada por Bruno Pereira em vídeo propagado na internet

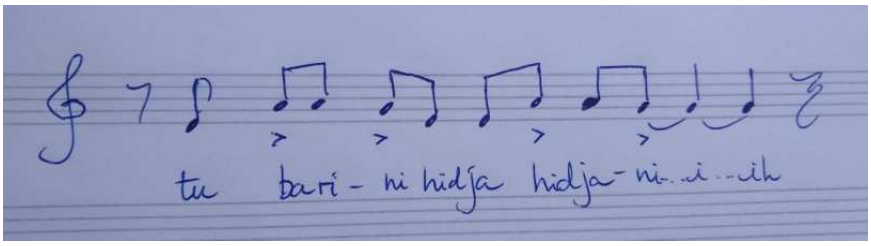


Fonte: Manuscrito de Iva Rothe-Neves com base na performance de *Wahanararai* cantada por Bruno Pereira (ROTHE-NEVES, 2022a)

Mas, pensando bem, qual seria a importância do compasso para os Kanamari e para Bruno Pereira? Será que não haveria no jogo de acentos um interesse maior a ser considerado, independentemente "do compasso", da "barra de compasso" ou de uma "métrica regular"?

O trecho transcrito acima vem, então, acompanhado pela terceira e última frase, a seguir, que, em linguagem musical ocidentalizada, diria-se que também se resolve e repete (não esquecendo que o que não aparece do mundo Kanamari nas reflexões e na transcrição aqui apresentadas também é importante de ser considerado).

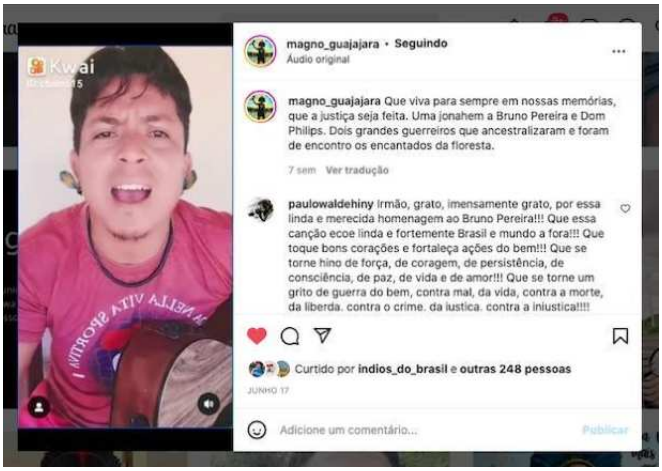
Figura 6 – Partitura manuscrita da terceira frase de *Wahanararai*, do povo Kanamari, conforme uma primeira aproximação compreensiva à performance cantada por Bruno Pereira em vídeo propagado na internet



Fonte: Manuscrito de Iva Rothe-Neves com base na performance de *Wahanararai* cantada por Bruno Pereira (ROTHE-NEVES, 2022a)

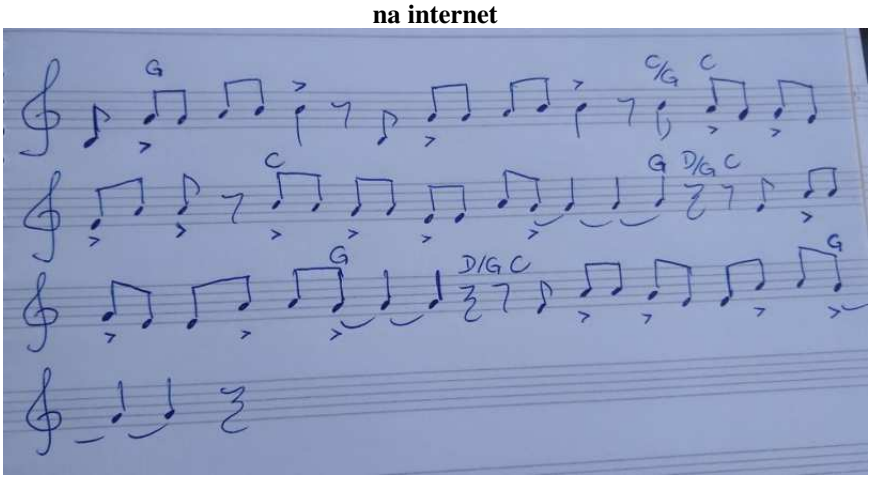
No registro audiovisual do cacique, músico e licenciado em Educação Intercultural, Magno Guajajara, ele perfaz ao violão a seguinte sequencia de acordes ao se acompanhar, cantando Wahanararai, em uma performance memorável em homenagem póstuma a Bruno Pereira e Dom Phillips, publicada em 17 de junho desse ano em seu perfil do Instagram (MAGNO GUAJAJARA, 2022).

Figura 7 – Frame de vídeo propagado na internet, no qual Magno Guajajara canta e toca *Wahanararai*, do povo Kanamari, em homenagem póstuma a Bruno Pereira e Dom Phillips



Fonte: (MAGNO GUAJAJARA, 2022)

Figura 7 – Partitura manuscrita de *Wahanararai*, do povo Kanamari, conforme uma primeira aproximação compreensiva à performance cantada e tocada por Magno Guajajara em vídeo propagado na internet



Fonte: Manuscrito de Iva Rothe-Neves com base na performance de *Wahanararai* cantada e tocada por Magno Guajajara (ROTHE-NEVES, 2022b)

4. Canto ritual. Hino de resistência.

Talvez nunca antes em cinco décadas, até onde me seja possível lembrar, uma música indígena tenha sido tão tocada e cantada no Brasil, quer seja pela imprensa oficial, quer seja pela mídia alternativa, quer seja por um número expressivo de músicos e não-músicos ao redor do país.

Segundo matérias de jornal (DOUGLAS, 2022), o propósito original e o surgimento do canto Kanamari aqui estudado estão relacionados ao ritual indígena da Ayauasca, o que me fez lembrar o que disse Seeger (1997) sobre a associação da música à religião pelos índios no Brasil. Nele, Seeger mostra que a maior parte da música indígena no Brasil foi usada para estruturar e reestruturar relações entre as pessoas (especialmente característica de canções da família da língua Jê), com os espíritos (por exemplo, música para a flauta no alto Xingu) entre partes do corpo (algum xamanismo), ou para interpretar experiências induzidas pela droga (como na região noroeste do Amazonas):

> Frequentemente havia poucas músicas «puramente recreativas». Daqui resultam dois fenômenos. Em primeiro lugar, a maior parte da música indígena é executada apenas como parte de rituais mais longos, não sendo facilmente removida do seu contexto e executada noutras circunstâncias. É difícil tomar uma execução musical indígena e repô-la num novo contexto – tanto para os executantes como para a audiência (SEEGER, 1997, p. 478).

Ao que parece, como mostra Brum em seu ensaio (2022) ao mencionar as diferenças entre as guerras travadas no século XX e as do século XXI, tais características, apontadas por Seeger nos anos finais do século XX, sofreram transformações consideráveis no decurso desses 25 anos, como ele próprio cogitara:

> O aparecimento do rádio transistor em muitas das partes mais remotas do Brasil, e mais recentemente a explosão de gravadores de cassette no interior, lançaram os alicerces para muitas possíveis transformações musicais. O processo é demasiado recente para sabermos ao certo até onde conduzirá em qualquer agrupamento. No entanto, algumas mudanças podem ocorrer no distanciamento tradicional entre músicas índias e não-índias no Brasil (SEEGER, 1997, p. 479).

Entre esta afirmação de Seeger e o caso analisado nesse artigo, há um período de fértil produção sonora (K7s, LPs, CDs, faixas de áudio digitais, rádios indígenas) e audiovisual realizada pelos povos originários no Brasil e com eles. Isso se dá na perspectiva da Etnomusicologia, mas não exclusivamente, como bem mostra o artigo de Luís Fernando Hering Coelho (2004), sobre a música indígena no mercado.

Inserido nesse contexto, o canto ritual Kanamari ganhou o Brasil e o mundo, graças, não só ao trabalho de divulgação e intercâmbio cultural realizado por Bruno Pereira entre aldeias no Amazonas, mas em especial, à sua morte atroz. A internet, por sua vez, potencializou o alastramento dessa canção e dos demais fatos envolvendo o assassinato de Bruno Pereira e Dom Phillips.

Eliane Brum (2022) sugere que, atentos à destruição do planeta - que beira o ponto de não retorno -, façamos ecoar formas de resistência nesses tempos de guerra - matérias, informações, arte – de modo a não sucumbir aos comedores de planeta (BRUM, 2022). Contra esses, uma quantidade bastante expressiva de pessoas e grupos indígenas de diversas etnias no Brasil têm demonstrado excelente desempenho no trato com a internet, usando-a como flecha certeira. *Wahanararai*, no atual momento histórico, foi reposta num novo contexto (SEEGER, 1997), o de canto de resistência ao desmando de Bolsonaro na Amazônia.

Que ecoe longe, da forma que seja possível: por Bruno, por Dom, por Maxciel,

pelas jovens índias Yanomami, por cada índio e cada índia representada pelo brasão de sua etnia, pelos povos da Amazônia, pelo direito de futuro a cada criança, pela paz pautada na justiça e pela vida no planeta.

Referências

ANDRÉ ABUJAMRA. WAHANARARAI – BRUNO PEREIRA – Remix ANDRÉ ABUJAMRA. São Paulo, 18 jun. 2022. YouTube: Andre Abujamra. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rTmpvw-fPT0. Acesso em: 2 jul. 2022.

ASSURINI, Timei. Cantos e Histórias Awaete. In: CICLO DE PALESTRAS DO LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA, 6., 16 abr. 2020, Belém. *Anais*… Belém: LABETNO/ UFPA, 2020. [1 Palestra]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3jUABAhfZY4&t=3027s. Acesso em: 27 dez. 2020.

BARROS, Líliam. *Repertórios musicais em trânsito*: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM. Belém: EDUFPA, 2009.

BARROS, Líliam. *Música e identidade indígena na Festa de Santo Alberto em São Gabriel da Cachoeira, AM*. 2003. 250 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

BRUM, Eliane. Não é incompetência nem descaso: é método. *Nexo*, São Paulo, 13 jun. 2022. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2022/N%C3%A3o-%C3%A9-incompet%C3%AAncia-nem-descaso-%C3%A9-m%C3%A9todo. Acesso em: 13 jun. 2022.

COELHO, Luís Fernando. Música Indígena no Mercado: Sobre Demandas, Mensagens e Ruídos no (Des)Encontro Intermusical. *Campos*, Curitiba, PR, v. 5, n. 1, p. 151-166, 2004.

DOUGLAS, Michael. Univaja quer traduzir canção cantada por indigenista e transformá-la em hino dos povos indígenas. *A Crítica*, Manaus, 19 jun. 2022. Disponível em: https://www.acritica.com/amazonia/univaja-quer-traduzir-canc-o-cantada-por-indigenista-e-transforma-la-em-hino-dos-povos-indigenas-1.273246. Acesso em: 1 jul. 2022.

ENTENDA o significado da canção cantada por Bruno em expedição na floresta. [Atalaia do Norte], jul. 2022. YouTube: Rede TVT. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eDMW2SGW7-o. Acesso em: 26 jul. 2022.

INDÍGENAS. In: DUVIVIER, Gregório (Org.). *Greg News*. São Paulo: HBO Brasil, 26 jun. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ya1TgJ_5N0Q. Acesso em: 21 nov. 2020.

ÍNDIOS DO BRASIL. Brasil, 22 jun. 2022. Facebook: Índios do Brasil @OriginariosdoBrasil. Disponível em: https://fb.watch/d_vVQ2TqPO/. Acesso em: 30 jun. 2022.

MAGNO GUAJAJARA. Reserva Indígena Cana Brava, Maranhão, 17 jun. 2022. Instagram:

Magno Guajajara @magno_guajajara. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/Ce6PvkDABH7/?igshid=YmMyMTA2M2Y=. Acesso em: 2 jul. 2022.

MARIANO, Mariluz *et al*. *Vida dos Warao*. Belém, Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2022.

ROTHE-NEVES, Iva. *Wahanararai*. Belém: registro gráfico dessa canção indígena Kanamari [20--?], com base na performance cantada por Bruno Pereira. 2022a. Partitura manuscrita.

ROTHE-NEVES, Iva. *Wahanararai*. Belém: registro gráfico dessa canção indígena Kanamari [20--?], com base na performance cantada por Magno Guajajara. 2022b. Partitura manuscrita.

ROTHE-NEVES, Iva. *O Projeto Pará Caribe*: uma prática musical no contexto da Fundação Cultural do Pará. 2021. 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

SEEGER, Anthony. Cantando as canções dos estrangeiros: índios, brasileiros e música de derivação portuguesa no século XX. *In*: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (Org.). *Portugal e o mundo*: o encontro de culturas na música. Lisboa: Dom Quixote, 1997. 475-484.

TÜKÜNA Nawa Waik – Musicalidade Kanamari. *In*: CENTRO DE TRABALHO INDIGENISTA. *Programa Javari*. 2013. Disponível em: https://trabalhoindigenista.org.br/tukuna-nawa-waik-musicalidade-kanamari/. Acesso em: 15 jun. 2022.

TUXÁ, Dinamam. [Sem título]. *In*: EARTH CHARTER INTERNATIONAL. *Programa Festival Internacional Carta da Terra - 20 Anos*. Brasil, 2020. [Declaração]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FdQA15KVgzk. Acesso em: 27 dez. 2020.

VIRALIZAR. Lisboa: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2021. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/viralizar. Acesso em: 7 jul. 2022.

