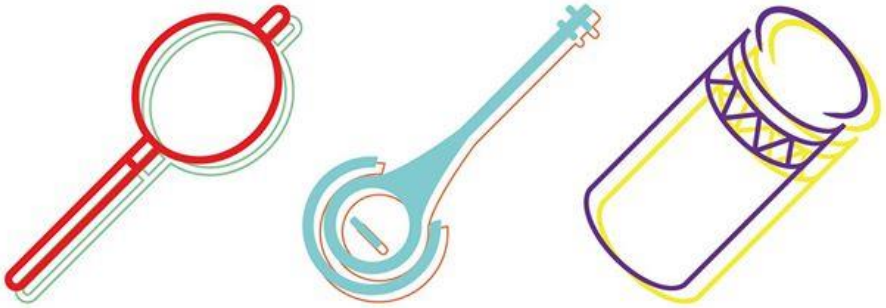
3º



ENCONTRO REGIONAL NORTE DE ETNOMUSICOLOGIA

"REDES E COLABORAÇÕES NA AMAZÔNIA"

Manaus-22, 23 e 24 de Agosto de 2018



III Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Redes e colaborações na Amazônia

Manaus, 22 a 24 de agosto de 2018

ANAIS do III Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Redes e colaborações na Amazônia

ADRIANA COUCEIRO
LILIAM BARROS COHEN
PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL
SONIA CHADA
TAINÁ FAÇANHA
(ORGS.)

ISBN 978-85-67528-12-0

Disponível em: <http://www.labetno.ufpa.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

Reitor
Prof. Dr. Sylvio Mário Puga Ferreira

Vice-Reitor
Prof. Dr. Jacob Moysés Cohen

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação
Prof.ª Dr.ª Selma Suely Baçal de Oliveira

Diretora da Faculdade de Educação
Prof.ª Dr.ª Francisca Maria Coelho Cavalcanti

FACULDADE DE ARTES

Rosemara Staub



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor
Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor
Gilmar Pereira da Silva

Pró-reitora de Ensino de Graduação
Edmar Tavares Costa

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Rômulo Simões Angélica

Pró-reitor de Extensão
Nelson José de Souza Júnior;

Pró-reitor de Administração
João Cauby de Almeida Júnior

Pró-reitora de Planejamento
Raquel Trindade Borges

Pró-Reitora de Desenvolvimento e Gestão de Pessoal
Karla Andreza Duarte Pinheiro de Miranda

Prefeito do Campus
Adriano Sales dos Santos Silva

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
Diretora Geral
Adriana Azulay

Diretor Adjunto
Joel Cardoso

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Coordenadora
Valzeli Sampaio

BIBLIOTECA CENTRAL

Coordenadoria de Desenvolvimento de Coleções
Michelly Cristina Bacelar Tavares
Coordenadoria de Processamento de Material Informacional
Nelma Maria da Silva Maia de Lima
Coordenadoria de Serviços aos Usuários
Suely Paraense Vidal
Coordenadoria de Gestão de Produtos Informacionais
Diego Bil Silva Barros
Coordenadoria de Planejamento e Marketing
(Sistema de Bibliotecas - SIBI/UFPA)
Rose Suellen Lisboa



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ

Reitor
Rubens Cardoso da Silva

Vice-Reitor
Clay Anderson Nunes Chagas

Chefe de Gabinete
Valdete Maria Garcia Batista

Secretaria do Gabinete da Reitoria
Antonio Carlos Braga da Silva

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Renato da Costa Teixeira

Pró-Reitora de Graduação
Ana da Conceição Oliveira

Pró-Reitor de Gestão e Planejamento
Carlos José Capela Bispo

Pró-Reitora de Extensão
Alba Lúcia Ribeiro Raithy Pereira

CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E EDUCAÇÃO (CCSE)

Direção
Anderson Maia

DEPARTAMENTO DE ARTES

Direção
Jorgete Lago

CURSO DE MÚSICA

Coordenação
Eliana Cutrim



COMISSÃO ORGANIZADORA

Rosemara Staub
Deise Lucy Montardo
Adriana Couceiro
Líliam Barros Cohen
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Sonia Chada

COMISSÃO CIENTÍFICA

Líliam Barros Cohen
Jorgete Lago
José Ruy Henderson
Liliam Barros
Lívia Negrão
Maria José Moraes
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Rosa Maria Mota da Silva
Sônia Blanco
Sonia Chada

EDIÇÃO E DIAGRAMAÇÃO

Tainá Maria Magalhães Façanha

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

E56a Encontro Regional Norte de Etnomusicologia (*3. : 2018 : Manaus, AM*)

Anais do III Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia [recurso eletrônico] / [Organização de] Adriana Couceiro... [et al.]. – [Belém] : [UFPA], 2018.

Modo de acesso: http://www.labetno.ufpa.br/
"Redes e colaborações na Amazônia"
Evento realizado entre os dias 22, 23 e 24 de agosto de 2018 na Universidade Federal do Amazonas.
ISBN (e-book) 978-85-67528-12-0

1. Música - Pesquisa. 2. Musicologia. 3 Etnomusicologia. I. Couceiro, Adriana, org. II. Universidade Federal do Amazonas. III. Universidade do Estado do Pará. IV. Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em Artes. Laboratório de Etnomusicologia. V. Título.

CDD 23. ed. – 780.72

Elaborado por Larissa Silva – CRB-2/1585

O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que apresentamos o 3º Encontro Regional Norte da ABET, na Universidade Federal do Amazonas.

As parcerias entre a Associação Brasileira de Etnomusicologia/ABET, a Faculdade de Artes da UFAM, a Universidade Federal do Pará/UFPA e a Universidade do Estado do Pará/UEPA foram fundamentais para o exercício da construção da rede e colaborações, tanto na organização deste evento, como também o fortalecimento das pesquisas na área da etnomusicologia na Região Norte.

A Etnomusicologia é compreendida aqui, na perspectiva da interdisciplinaridade, em que a antropologia, a educação musical e os saberes tradicionais se unem para celebrar a vida e a amorosidade colaborativa.

Sejam todos bem-vindos!

Comissão Geral

PROGRAMAÇÃO GERAL

4ª.feira 22/08/2018	5ª.feira 23/08/2018	6ª.feira 24/08/2018
08h00 – 10h00 **Credenciamento**		
10h00 **Abertura**		
10h00 – 12h00 **CONFERÊNCIA**		
14h30 – 16h30 **Minicursos**	**14h30 – 16h30** **Minicursos**	**14h30 – 16h30** **Minicursos**
16h30 – 17h40 Comunicações / Posters	16h30 – 17h40 Comunicações / Posters	16h30 – 17h40 Comunicações / Posters
17h40-18h00 Café	17h40-18h00 Café	17h40-18h00 Café
18h00 – 20h00 MESA TEMÁTICA 1 ETNOMUSICOLOGIA NA AMAZÔNIA	18h00 – 20h00 MESA TEMÁTICA 2 INTERDISCIPLINARIDADE NA AMAZÔNIA	18h00 – 20h00 MESA TEMÁTICA 3 MESTRES E A ACADÊMIA
20h00 – 21h30 Apresentação Musical e Roda de Conversa	20h00 – 21h30 Apresentação Musical e Roda de Conversa	20h00-21h00 Apresentação Musical e Roda de Conversa
21h30 Coquetel	21h30 Confraternização (por adesão)	21h30 Encerramento

SUMÁRIO

A PRÁTICA MUSICAL DAS GUITARRADAS NO PARÁ: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE E AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS. 13
SAULO CHRIST CARAVEO
SÔNIA CHADA

AS NOVIDADES MUSICAIS DO SÉCULO XIX E A FORMAÇÃO DO CHORO 22
LEONARDO VIEIRA VENTURIERI

A CÚMBIA EM BELÉM DO PARÁ (BRASIL) NO ÂMBITO DO PROJETO "MÚSICA E SOCIEDADE NA PAN-AMAZÔNIA" 32
LÍLIAM BARROS
PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL

IDENTIDADES DE ONDE HABITO: UMA REFLEXÃO CORPORIFICADA SOBRE O SAMBA NO CARNAVAL DO NORDESTE DE AMARALINA 41
LAURISABEL MARIA DE ANA DA SILVA

BOI DE REIS: FLEXIBILIDADE ESTRUTURAL COMO FATOR DE MANUTENÇÃO E MUDANÇA 48
AGOSTINHO LIMA

MEMÓRIA, CULTURA E HISTÓRIA: REFLEXÕES NAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS DO MESTRE "NECO" DO MUNICÍPIO DE BUJARU/PA. 57
LUCIAN JOSÉ DE SOUZA COSTA E COSTA

UM ARTISTA DESCONHECIDO: HISTÓRIA ORAL NA FIGURA DE MESTRE "NECO" DO MUNICÍPIO DE BUJARU/PA SOBRE AS SUAS COMPOSIÇÕES E PRÁTICA MUSICAL NO GÊNERO DO CARIMBÓ. 67
LUCIAN JOSÉ DE SOUZA COSTA E COSTA
ROGER PINTO DOS SANTOS

O INVENTÁRIO PARTICIPATIVO DA VIOLA DE BURITI E O PRÊMIO CULTURAS POPULARES: RELATOS DE EXPERIÊNCIA A PARTIR DE UMA ETNOMUSICOLOGIA APLICADA 76
MARCUS FACCHIN BONILLA
SONIA CHADA
ANA CLAUDIA MATOS DA SILVA
SIRLENE MATOS DA SILVA
GIVOENE MATOS DA SILVA
KEILA BARBOSA DA SILVA
RAILANE RIBEIRO DA SILVA
NÚBIA MATOS DA SILVA

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O AWÊ 85
AUTORA: DANIELE DAMASCENO FISCHER

MÚSICA POPULAR INDÍGENA: ENCANTAR-SE OU DESENCANTAR-SE PARA ENTENDER? 93
AGENOR VASCONCELOS NETO

A MÚSICA DE VIOLINO PRODUZIDA EM PARINTINS: OS AMBIENTES DE APRENDIZADO DE SEU ROSÁRIO 106
AUTORA:DANIELLE COLARES LINS
ORIENTADORA: DEISE LUCY OLIVEIRA MONTARDO

O PROFESSOR DE MÚSICA NAS ESCOLAS PÚBLICAS DE MANAUS 114
EDNA ANDRADE SOARES

ARRAIAL DO PAVULAGEM: A TRADIÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL 122
TAINÁ MARIA MAGALHÃES FAÇANHA

OS DISCOS DE VINIL DE LEO BITAR - ACONDICIONAMENTO E PRESERVAÇÃO 130
JOSÉ MARIA CARVALHO BEZERRA

ALGUÉM FALOU ELE MORA ACOLÁ, MESTRE FABICO É COMPOSITOR POPULAR 139
JOSÉ MARIA CARVALHO BEZERRA

PRODUÇÃO E PRÁTICA MUSICAL DAS BENEDITINAS MISSIONÁRIAS DE TUTZING DO PRIORADO DE OLINDA-PE: TRADIÇÃO E ADAPTAÇÃO ÀS DIRETRIZES DO CONCÍLIO VATICANO II 147
FERNANDO LACERDA SIMÕES DUARTE

MAPEAMENTO SONORO NA MARAMBAIA: UMA DIVERSIDADE MUSICAL 156
KAROLYNE BITENCOURT
JONATAS FLOR
BYANCA DAMASCENO
MATEUS MORAES
JOEDSON SILVAUNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

REDES DE COLABORAÇÃO E PROTAGONISMOS MUSICAIS NA CIDADE DE BELÉM: UM OLHAR A PARTIR DAS MESTRAS DA CULTURA POPULAR 167
JORGETE MARIA PORTAL LAGO

ARQUIVO PESSOAL DE LUIZA CAMARGO: UMA EXPERIÊNCIA DE ORGANIZAÇÃO/CLASSIFICAÇÃO, DESCRIÇÃO E ACONDICIONAMENTO 176
LUIS CARLOS SANTOS DA COSTA

COMUNICAÇÕES

A prática musical das Guitarradas no Pará: a construção da identidade e as transformações culturais.

Saulo Christ Caraveo

Universidade Federal do Pará – saulocaraveo@gmail.com

Sônia Chada

Universidade Federal do Pará – sonchada@gmail.com

Resumo: Este trabalho verificou a construção da identidade e transformações culturais no Estado do Pará a partir da formação do gênero musical Guitarrada. Neste sentido foi necessário fazer a revisão da literatura relativa ao gênero musical, entrevistas semiestruturadas e visita ao arquivo pessoal da família de Mestre Vieira, considerado o criador deste gênero musical. As questões que nortearam esta pesquisa foram: como o gênero musical consolida-se como patrimônio cultural imaterial do Estado do Pará? Quais relações podemos estabelecer entre as guitarradas, memórias, o acervo deixado por Mestre Vieira e as transformações culturais que marcam a identidade musical em Belém e Barcarena. A pesquisa abrange os anos de 1978 e 2018. É possível compreender que a guitarrada desenvolve-se como gênero musical no Estado do Pará, enraíza-se na cultura local demarcando identidade e desta forma fortalecendo memórias e práticas musicais na região.

Palavras-chave: Guitarradas do Pará. Mestre Vieira. Acervo.

The Musical Practice of Guitarradas in Pará: The Construction Of Identity and Cultural Transformations.

Abstract: This work verified the construction of identity and cultural transformations in the State of Pará from the formation of the musical genre Guitarrada. In this sense, it was necessary to review the literature on the musical genre, semi-structured interviews and visit the personal archive of the family of Mestre Vieira, considered the creator of this musical genre. The questions that guided this research were: how does the musical genre consolidate itself as an immaterial cultural heritage of the State of Pará? What relations can we establish between the guitars, memories, the collection left by Mestre Vieira and the cultural transformations that mark the musical identity in Belém and Barcarena. The research covers the years 1978 and 2018. It is possible to understand that guitar is developed as a musical genre in the State of Pará, roots in the local culture demarcating identity and in this way strengthening musical memories and practices in the region.

Keywords: Guitarradas of Pará. Mestre Vieira. Collection.

1. Introdução

Observar e analisar as práticas musicais das guitarradas no Estado do Pará tem possibilitado a oxigenação necessária para imersões reflexivas mais profundas no que se refere às interpretações de contextos e as transformações socioculturais ocorridas no recorte espaço-temporal desta pesquisa. Desta forma, vale destacar que para Béhague (1992, p.7) a obra musical só adquiri sentido total no contexto de suas execuções.

No ano de 1978, Joaquim de Lima Vieira, mais conhecido como Mestre Vieira, lança o emblemático LP *Lambadas das Quebradas Vol. 1* pela extinta gravadora Continental, este disco marcaria a história da música popular paraense por ser considerado o primeiro trabalho do gênero musical guitarrada no Estado do Pará.

Segundo Mesquita (2009, p.147), marcada pela influência da música *afro-latino-caribenha*, pela cultura local e pelo processo de modernização da Amazônia iniciado nos anos de 1950 e 1960, a lambada instrumental, hoje conhecida como guitarrada, se desenvolve incialmente na cidade de Barcarena, cidade natal de Mestre Vieira e posteriormente em Belém do Pará, onde os discos *Lambadas das Quebradas Vol. 1* e *Lambadas das Quebradas Vol. 2* foram gravados.

Sobre a presença da música afro-latina-caribenha, Lobato (2001, p.21) destaca que:

> Na discussão sobre origens e autores, que cresce a medida em que a lambada vai ganhando maiores dimensões internacionais, parece pacífico que ela surgiu no Pará, e que veio do merengue ouvido no interior, através das rádios da Antilhas, e na capital pelos discos do selo Mocambo, aqui recebidos nos anos de 60. É certo que também que a esse ritmo se associaram as riquezas de nosso folclore. O LIBERAL, sábado, 24 fev 1990, 1 cad. pg.03.

Além da característica híbrida que orbita a origem da lambada, outra particularidade forma de compor e de tocar guitarra na região amazônica é o fato de que tanto Vieira quanto outros artistas como Solano e Aldo Sena são chamados de mestres guitarreiros.

Canclini (1997, p.283) destaca três aspectos para explicar a hibridação: a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais; a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros.

Levando em consideração o processo de modernização na Amazônia iniciado nas décadas de 1950 e 1960, podemos relacionar o crescimento urbano das cidades como Belém e Barcarena com o processo de globalização como uma das causas da intensificação da hibridação cultural.

Nesta direção, a lambada, também chamada de lambada instrumental, ascende no cenário nacional com grande popularidade nas regiões Norte e Nordeste, principalmente depois do lançamento do volume 2 do Lambadas das Quebradas, que vendeu aproximadamente 300.000 cópias em todo o Brasil. Esta receptividade por parte do público ganha explicação pelo fato da lambada ter nascido nos bairros periféricos de Barcarena fortemente ligada às festas populares e com a dança. Os anos de 1980 são de grande

importância para o desenvolvimento da lambada, cresce o número de praticantes e outros artistas surgem no cenário local: Mário Gonçalves, irmão de Pinduca, o pioneiro na utilização de guitarra no gênero carimbó (1976), João Gonçalves, Barata, Guru e Marinho são outros de grande destaque.

Os anos de 1990 são de grandes articulações mercadológicas e midiáticas para a música nacional, principalmente pelo impulsionamento das grandes empresas televisivas. Neste período surge o movimento da Lambada, agora fortemente liderada pela voz com destaque para artistas como Beto Barbosa e Banda Kaoma. A década de 1990 marca um período de silenciamento para a chamada lambada instrumental.

Diante do exposto, formulei as seguintes questões: como o gênero musical guitarrada consolida-se como patrimônio cultural imaterial do Estado do Pará? Como estabelecer relações entre a prática das guitarradas e as transformações culturais que se firmam na memória e marcam a identidade musical em Belém e Barcarena.

A respeito da metodologia, foi utilizada a pesquisa bibliográfica para o levantamento da literatura existente em torno das guitarradas, entrevista semiestruturada como Mestre Vieira, visita ao arquivo da família de Vieira sentido de obter informações mais precisas a respeito do assunto.

O trabalho possui duas seções. Na primeira identifico o movimento da lambada instrumental, chamada de guitarrada a partir dos anos de 2000 e como ela se consolida como patrimônio cultural imaterial do Estado do Pará. Na segunda vislumbro relações entre a prática da guitarrada a as transformações culturais que marcam a identidade musical local.

O trabalho conta ainda com considerações finais, onde podemos verificar algumas conclusões referentes ao desenvolvimento desta pesquisa.

1. Os anos de 2000: da lambada à guitarrada como patrimônio cultural imaterial do Estado do Pará.

A lambada instrumental, como já foi visto, surge na década de 1970, se desenvolve amplamente nos anos de 1980 e entra em um período de silenciamento na década de 1990. A partir dos anos de 2000 o panorama envolvendo esta prática musical se transfigura remodelando novos valores simbólicos e culturais no Pará.

Para Seeger (2008, p.248), a compreensão de um sistema musical requer um conhecimento intensivo do mesmo, a etnografia da música requer o conhecimento em

primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte.

Neste sentido, diante do avanço do movimento das guitarradas e das relações entre prática musical e sociedade e das possíveis interpretações destas relações, vale destacar que um dos prenúncios que aqueceriam a prática musical da lambada instrumental está na área acadêmica, Guitarrada: um gênero do Pará[1], trabalho de conclusão de curso (TCC) de Pio Lobato, que além de ser pioneiro na área de pesquisa em torno dessa prática musical, resgata e consolida a nova nomenclatura para a lambada instrumental: guitarrada.

Em entrevista, Mestre Vieira relata que a mudança de nomenclatura de lambada para guitarrada foi uma questão de estratégia mercadológica:

> Aí eu comecei a fazer aquelas músicas igual Mambo, Mambo na guitarra, aí eu fui tocando, aí eu criei a lambada, lambada. Agora tá como gui... como gui... como agora guitarrada agora porque caiu, a Continental abriu falência aí a influência foi caindo muito, ai eu fiz guitarrada, que tá hoje em dia graças a Deus, tá rolando aí[2].

De acordo com os relatos de Vieira, não foi possível localizar o período em que acontece esta mudança de nomenclatura em torno da lambada e guitarrada, porém, ao recorrer à memória de Vieira, podemos destacar que:

> Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós. O primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso (HALBWACHS, 2006, p.29).

Ainda nesta direção, segundo Lobato (2001, p.35), o termo guitarradas surgiu pela primeira vez em meados da década de 80, como título de um disco produzido pelo empresário Carlos Santos. Lobato destaca ainda que:

> Neste disco, quase totalmente instrumental, constavam as lambadas instrumentais nos moldes inaugurados por Vieira, cuja autoria era atribuída a Carlos Marajó.
> Entretanto, Carlos Marajó nunca existiu realmente. Tratava-se de um personagem jurídico criado por Carlos Santos, a quem seriam atribuídos os créditos das composições e, com isso, cabeira ao próprio Carlos Santos o recebimento do dinheiro relativo aos direitos autorais de venda e da difusão radiofônica do disco (LOBATO, 2001, p.35 e 36).

Neste sentido, podemos entender que em meados dos anos de 1980 a lambada instrumental já demonstrava sinais de fragilidade diante do mercado artístico nacional e

[1] LOBATO, Boanerges Nunes (Pio). Guitarrada- Um gênero do Pará. Trabalho de conclusão de curso de graduação em Educação Artística, habilitação em Música, Belém: Universidade Federal do Pará, 2001.

[2] Todas as referências relativas a Mestre Vieira são relativas a entrevista realizada no dia 26.08.2017.

por esta razão, aliada ao surgimento de outros movimentos como o sertanejo e a lambada, agora com uma forte ligação com letras cantadas, com destaque para Beto Barbosa e Banda Kaoma, o termo guitarrada surgiria para dar novos rumos para a música local, gerando desta forma, novas significações sociais, culturais, musicais e no imaginário da região.

Com produção de Pio Lobato, no ano de 2003, alguns representantes do gênero musical reúnem-se para a gravação de um disco intitulado Mestres da Guitarra. Mestre Vieira, Curica e Aldo Sena iniciam um novo tempo para a cultura local. Este projeto ganhou grande visibilidade no circuito cultural no Estado do Pará e no Brasil.

Muitos shows foram realizados neste formato entre os anos de 2003 e 2010. Shows locais, nacionais e internacionais ganharam lugar na agenda de Mestre Vieira, trazendo grande reconhecimento da crítica e da mídia.

. O ano de 2011 marca a consolidação do gênero guitarrada como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Pará pela Lei de nº 7.499 de 10 de março do governo de Simão Jatene: Art. 1º Fica declarado como integrante do patrimônio cultural e artístico de natureza imaterial do Estado do Pará, nos termos do art. 286 da Constituição Estadual, o ritmo da GUITARRADA.

2. Acervo e memória: as transformações culturais em torno da prática das guitarradas.

As guitarradas ascendem diante do cenário artístico local, trazendo novos contextos e significações, reconfigurações sociais e redimensionamentos simbólicos para o imaginário local, bem como o crescimento de novos artistas e praticantes deste gênero musical. Em visita ao arquivo pessoal da família de Vieira pudemos encontrar alguns documentos que estimulam a memória que demarcam a trajetória das guitarradas.

Neste sentido vale destacar que

> Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p.39).

Diante disso, torna-se importante estabelecer relações, conexões em redes de memória no sentido de preservação e salvaguarda deste patrimônio que envolve as guitarradas.

A seguir podemos verificar um cartaz de divulgação do show Mestres da Guitarrada realizado na cidade Fortaleza no dia 9 de junho de 2006. Na foto, Mestre Curica, Vieira e Aldo Sena.



Fig. 1: Cartaz de divulgação Mestres da Guitarrada na cidade de Fortaleza em 2006. Foto do autor.

Em 2006 os Mestres ainda participariam da Copa do Mundo de Futebol na Alemanha. A figura a seguir mostra uma montagem feita pela família de Vieira com fotos deste show internacional.



Fig. 2: Fotos do show realizado na Copa do Mundo de Futebol na Alemanha em 2006. Foto do autor.

A figura a seguir mostra Vieira como destaque do Caderno D do jornal Diário do Pará veiculado no dia 31 de agosto de 2007. Esta divulgação está vinculada com a realização da Feira da Beira, promovida pela Fundação Curro Velho em comemoração ao dia do folclore.



Fig. 3: Foto do Caderno D do Jornal Diário do Pará de 31 de agosto de 2007. Foto do autor.

O Segundo Caderno do Jornal o Globo do Rio de Janeiro deu destaque à história das guitarradas e de como o gênero musical ganha grande visibilidade a partir de 2003, com o apoio de Pio Lobato.



Fig. 4: Foto do Segundo Caderno Jornal O Globo de 31 de outubro de 2008. Foto do autor.

No ano de 2012 as guitarradas ganham evento especial em comemoração aos 50 anos de sua criação. A gravação do DVD “50 anos de Guitarrada” realizado nos dias 8 e 9 de julho no teatro da Paz em Belém do Pará contaria ainda com a participação de vários artistas do cenário local.

Pudemos verificar que o desenvolvimento das guitarradas quanto prática musical e de seu enraizamento na cultura paraense quanto patrimônio de natureza imaterial. Esta trajetória está fortemente relacionada com a obra de Mestre Vieira, de uma forma que não há como separá-los nas abordagens desta pesquisa.

Vale destacar ainda que:

> O conceito de cultura é uma abstração esboçada para descrever todos os padrões de pensamentos e interação, "um sistema organizado de símbolos significantes" (Geertz, 1975, 46), que persiste nas comunidades ao longo do tempo (BLACKING, 2007, p.204).

Neste sentido podemos constatar que o gênero musical Guitarrada se afirma como parte integrante da cultura e da musicalidade local, transformando a si, Mestre Vieira, direcionando novos olhares e ressignificações diante das dimensões sociais do Estado do Pará. Vale destacar que para Béhague (1992, p.16), qualquer que seja o resultado, devemos nos esforçar em considerar a criação musical como um fato social.

Mestre Vieira nesceu em 29 de outubro de 1934, faleceu aos 83 anos de idade no dia 2 de fevereiro de 2017 na cidade de Barcarena no Pará.

Considerações finais

Nesta pesquisa pudemos verificar a trajetória da prática musical da Lambada, que posteriormente passa a ser chamada de guitarrada através da obra de Mestre Vieira, considerado o criador do gênero musical em questão. Diante de trajetos e contextos foi possível verificar seus impactos diante da cultura local.

A guitarrada nasce em Barcarena no Pará, cidade ribeirinha localizada a 40 km da capital Belém a partir da hibridação entre diversidades culturais e da sensibilidade criativa de Mestre Vieira, considerado seu criador. Verificamos que o primeiro disco gravado para este gênero musical se chamou Lambadas das Quebradas Vol.1 e foi lançado no ano de 1978. A partir deste marco a guitarrada se desenvolve, ganha notoriedade no cenário local, nacional e posteriormente fora do Brasil.

Neste sentido, podemos destacar quatro fases para a guitarrada. A primeira marca a origem da lambada instrumental em meados dos anos de 1970. Na segunda fase podemos destacar o crescimento do gênero e expansão no mercado artístico brasileiro entre as décadas de 1970 e 1980. Os anos de 1990 marcam a terceira fase, um período de silenciamento diante de contextos artístico-mercadológico-midiáticos. Na quarta fase, a partir dos anos de 2000, pudemos verificar o início das pesquisas envolvendo as guitarradas, grande movimentação na produtividade de Mestre Vieira e outros artistas representantes deste gênero musical, culminando em muitos eventos, shows, turnês e a consolidação da guitarrada como patrimônio cultural imaterial do Estado do Pará.

Diante disto, podemos concluir que a prática musical das guitarradas ao se desenvolver, disseminar e se consolidar culturalmente estabelece novas relações sociais e significações simbólicas no que se refere à identidade cultural musical nas cidades de Belém e Barcarena no Estado do Pará.

Referências:

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. Revista da Escola de Música, UFBA, 1992.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução: André-Kees. Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 201-304, 2007.

CADERNOS DE CAMPO: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP / [Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social]. – Vol. 1, n.1 (1991). São Paulo: Departamento de Antropologia/FFLCH/USP, 1991-[2008].

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas* - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de Beatriz Sidou – São Paulo: Centauro, 2006.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará / Bernardo Thiago Paiva Mesquita.- 2009.

LOBATO, Boanerges Nunes (Pio). Guitarrada- Um gênero do Pará. Trabalho de conclusão de curso de graduação em Educação Artística, habilitação em Música, Belém: Universidade Federal do Pará, 2001.

As Novidades Musicais do século XIX e a Formação do Choro

Leonardo Vieira Venturieri[3]
ICA/UFPA - leonardoventurieri@hotmail.com

Resumo: Esse artigo investiga os antecedentes do gênero choro e os fatores que levaram ao seu desenvolvimento. Considera-se na pesquisa, ferramentas teóricas ligadas ao estudo musicológico e etnomusicológico, em especial conceito de prática musical de Sônia Chada (2007). Verifica-se a hipótese de que a constante importação de gêneros musicais estrangeiros para o Brasil (fenômeno chamado no trabalho de Novidades Musicais) teriam exercido um papel essencial no desenvolvimento do gênero.
Palavras-chave: Choro. Novidades Musicais. Música de Barbeiros.

Musical Novelties of the 19th century and the development of the Choro Genre

Abstract: This paper investigates the antecedents of the choro genre and the factors that exerced its development. This research includes some theorical tools linked to musicological and ethnomusicological studies, in particular, Sônia Chada's (2007) concept of musical practice. It's proposed a look into the hypothesis that the constant importation of foreign musical genres to Brazil (phenomena called in the paper by the denomination of Musical Novelties) could have played an essential role on the development of the genre.
Keywords: Choro. Musical Novelties. Barber's Music.

1. Introdução

O Choro é um gênero que consegue traduzir, todo o "percurso da música brasileira" em sua sonoridade, em função do aspecto multicultural presente no cerne do gênero. Em relação a sua origem, há indícios que apontam para a contribuição de uma música urbana praticada por profissionais livres (barbeiros) pelo fim do século XVIII. Esses profissionais teriam criado, portanto, uma música para o entretenimento próprio, consolidando uma "música dos barbeiros".

Martins (2012) aponta que "Estes barbeiros músicos divertiam a si e aos outros tocando valsas e contradanças francesas em instrumentos de sopro e corda [...] entoavam, às vezes, o lundu e algumas chulas populares [...] estes músicos promoviam uma espécie de entretenimento público entre os séculos XVIII e XIX" (MARTINS, 2012, p.31). O autor ainda completa que "Eram autodidatas e cultivavam aquelas músicas "de orelha", executando-as "em verdade arranjadas a seu jeito", (MARTINS, 2012, p.31), apresentando um paralelo sobre essa "maneira brasileira de compor e fazer música" com a prática musical do choro.

[3] Mestre em Artes pelo instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará (2018).

A essência da música de barbeiros teria sido transmitida aos brasileiros de baixa classe média durante o século XIX, na era pré-industrial: “Enquanto no Rio, a corte, os barbeiros, iriam transmitir sua tradição musical aos mestiços da nascente baixa classe média urbana da era pré-industrial que iriam criar o choro [...] ” (TINHORÃO, 1998, p.186), o que teria então casado com a “maneira piegas com que as camadas médias do Rio de Janeiro do século XIX interpretaram os transbordamentos do romantismo europeu” (TINHORÃO, 1998, p.214).

O problema de pesquisa deste trabalho se apresenta a partir da seguinte proposição: “Qual são os elementos da formação do choro enquanto gênero e prática musical ?”. Propõe-se eluciar a hipótese de que os gêneros estrangeiros[4] seriam essenciais para a consolidação do gênero choro. Por conseguinte, buscam-se argumentos que suportem tal hipótese, através da utilização de ferramentas ligadas ao estudo musicológico e etnomusicológico, partindo do conceito de prática musical de Sônia Chada, que entende “o contexto modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela”. (CHADA, 2007, p.1)

2. As Novidades Musicais

Neste trabalho adota-se o termo “novidades musicaes” para a denominação de um fenômeno de invasão cultural de gêneros estrangeiros e um conseguinte processo de naturalização pela cultura brasileira. O termo consegue sintetizar o ímpeto do consumidor brasileiro de partituras durante o século XIX, apontando para o senso estético deste consumidor, que visava principalmente a Europa através das polkas, valsas, schottisches, entre outros gêneros. A utilização do termo é pertinente tendo em vista a sua grande utilização em propagandas (reclames) de empórios, livrarias e lojas de música do fim do século XIX e início do século XX.

O termo novidades musicais pode ser observado no periódico Estado do Pará no dia 17 de dezembro de 1916, no qual também se anuncia a mais recente valsa de Clemente Ferreira:

> “Flôr do Abacate - Já ouviram tocar o tango da moda : Flôr do Abacate”, que ruidoso sucesso está fazendo no Rio? Experimentem-no, é uma belleza! Não deixem também de comprar a ultima valsa de Clemente Ferreira - É impossível...

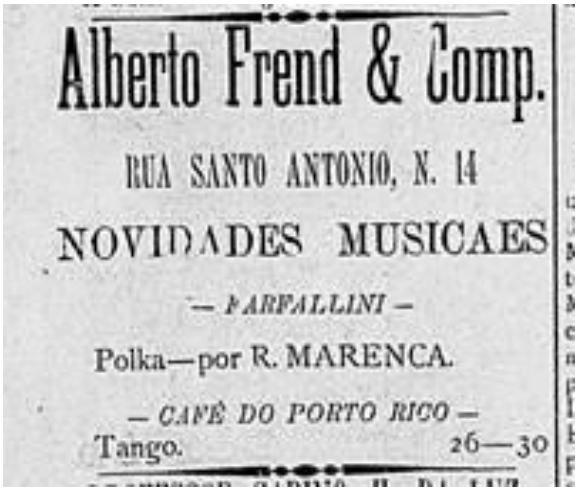
[4] Polka, Valsa, Schottisch, Tango, Mazurka, etc.

> [...] À venda na Livraria Bittencourt, que é, em Belém, o grande emporio das novidades musicaes. (FLÔR do Abacate, 1916, número 2073, p. 4)

O Estado do Pará, ao dia 3 de dezembro de 1916 publica um anúncio da Livraria Bittencourt em que o termo "novidades musicaes" é novamente utilizado:

> Musicas - Se tocas piano porque não escolheies sempre as altas novidades musicaes que a Livraria Bittencourt está constantemente recebendo? Musicas de dança e de concerto para piano e outros instrumentos lá encontrareis sempre em grande variedade. Se não conheceis ainda as lindas valsas de Vicenzo Billi, de Archibato Joyce(o rei das valsas inglezas) o Clemente Ferreira, não deixeis de adquiril-as. [...] emfim, visitae a Livraria Bittencourt que encontrareis musicas para todos os gostos e preços. (MUSICAS, 1916, número 2059, p. 3)

O termo é encontrado em um "reclame" da empresa Alberto Frend & Comp. no exemplar do dia 3 de janeiro de 1893 do periódico A República, inclusive sendo mencionadas duas novidades musicais à venda, a polca "Farfallini" de R. Marenca e o Tango "Café do Porto Rico"(sem referência ao autor):


Alberto Frend & Comp.

RUA SANTO ANTONIO, N. 14

NOVIDADES MUSICAES

— FARFALLINI —

Polka—por R. MARENCA.

— CAFÉ DO PORTO RICO —

Tango. 26—30

Figura 1: ALBERTO Frend & Comp., 1893. Fonte: Hemeroteca Digital

No mesmo periódico, do dia 25 de março de 1893 também é publicado o "reclame" da mesma empresa, utilizando o texto "Ultimas Novidades Musicaes", referindo-se às Valsas "Sonhos de Amor" e "Adoração":


ULTIMAS NOVIDADES MUSICAES

Valsas

Sonhos de amor e Adoração

A 2$000 réis cada exemplar

Alberto Frend & C.ª

LARGO DAS MERCEZ

Figura 2: ULTIMAS Novidades Musicaes, 1893. Fonte Hemeroteca digital.

A mesma empresa, Alberto Frend & Cia também publicou um "reclame" utilizando o termo no periódico Correio Paraense do dia 8 de Fevereiro de 1894, exibindo também várias menções à gêneros estrangeiros, sendo valsas, polcas, tangos e quadrilhas:


ALBERTO FREND & C.

A casa mais afamada do norte do Braz l

Ultimas novidades musicaes

Valsas —Ondas do Guajará, Adoração, Sonhos de Amor, Travêssa e Beatriz.
Polkas.— Tentação, Farfallini, Colibri e Já Já Si-Si
Tango —Café de Porto Rico.
Quadrilha.—Cadiz.
Grande colleção de musicas para dansa pelos autores mais afamados, como sejam :—José, Eduardo e João Strauss, Emilio Waldteufel, Olivier [illegible] tra, Domingos José Marques, Misael Domingues, etc., etc.

ALBERTO FREND & Cª

Largo das Merces, em frente ao jardim - Telephone n 536

Figura 3: ALBERTO Frend & C., 1894. Fonte: Hemeroteca digital.

No exemplar de 23 de novembro de 1892 O Democrata (PA) também traz um "reclame" mencionando uma "novidade musical", no qual está anunciada a composição "Serenade", valsa de Ernesto Dias:



Figura 4: NOVIDADE Musical, 1892. Fonte: Hemeroteca digital.

Era algo comum que as próprias partituras vendidas tivessem em suas contracapas, ou até mesmo nas capas os "reclames" advindos de suas editoras e gráficas. Nestes "reclames" o termo "novidades musicaes" e suas variantes também se fazem presentes. Um exemplo do citado é sua menção no incípt da partitura Portugal-Brazil de Clemente Ferreira Júnior, editado pela R. L. Bittencourt, onde se lê "Pianos, Músicas e Novidades":



Figura 5: Pormenor da partitura Portugal-Brazil, de Clemente Ferreira.
Fonte: Museu da UFPA, acervo Vicente Salles.

A publicação de 17 de dezembro de 1892, do mesmo periódico, apresenta um relato que ilustra bem a demanda por "novidades musicaes", conectando tal demanda a um desejo de conectar-se à cultura dos grandes centros urbanos europeus. Fala-se da publicação francesa "Figaro" "onde vem collecionadas todas as novidades musicais para piano e canto, que saem a lume na capital do mundo civilisado" (FÍGARO Musical, 1892,

número 256, p. 1). É importante reparar na afirmação “mundo civilisado”, que refere-se à europa, deixando clara a posição do redator que não consideraria o Brasil um “mundo civilizado”, implicando que a importação de uma cultura “civilizada” nos tornaria “civilizados” por conseguinte. Essa relação de reforço do colonialismo a partir dos próprios conterrâneos brasileiros revela o grande poder que a cultura etnocêntrica possuía e ainda possui dentro do Brasil. O “mundo civilizado” passa a ser um ideal a ser perseguido, sendo a cultura deste “mundo” uma mostra desta ilusória civilidade.



FIGARO MUSICAL

—

E' o titulo de uma importante publicação mensal do *Figaro* de Paris onde vem collecionadas todas as novidades musicaes para piano e canto, que saem a lume na capital do mundo civilisado.

Por uma assignatura a baixo preço podem as nossas dilettantis possuir uma bellissima collecção de musicas dos melhores autores.

Collaboram no *Figaro Musical* distinctos compositores, verdadeiras celebridades do mundo artistico.

Para melhores informações procure-se a *Livraria Contemporanea* dos srs. N. Valle & Cª, a quem agradecemos a remessa de um numero dessa interessante publicação.

Figura 7: FÍGARO Musical, 1892. Fonte: Hemeroteca digital.

3. Da polka ao Lundu até o choro

A constante importação de “novidades musicaes” estrangeiras implicou um processo de transformação ocorrido nos gêneros chegados no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, sendo a polka, a valsa, a marcha, o tango, a mazurca e o schottisch alguns desses gêneros muito populares no período. Diniz (2003) identifica exatamente o momento em que a primeira coqueluche das novidades musicais que apareceriam no Brasil. O autor descreve a “febre da polca” e o seu efeito contagiante dessa música, através da sua sonoridade, mas também a partir do que ela representava em termos sociais:

> Dentre os gêneros musicais europeus que circulavam pelo Rio de Janeiro o de maior sucesso foi a polca. Ao chegar ao Brasil em 1845, a nova coqueluche das cidades pôs de lado as danças – como o minueto, a quadrilha e a valsa – da sociedade patriarcal; afinal, a polca se caracterizava pelo bailado de rostos colados, corpos muito próximos e intimidades constantes. E foi uma febre! O jornal humorístico Charivari dizia que "dançava-se à polca, andava-se à polca, trajava-se à polca, enfim tudo se fazia à polca". (DINIZ, 2003, p.17)

Essa importação inicia um movimento de transformação da música brasileira: Alguns autores acreditam ter havido um processo de "naturalização" de tais gêneros, a partir de uma confluência com outros gêneros, no que o lundu brasileiro mostraria-se dominante dentro desse processo (ROSA, 2012, p.53). Paulo Castagna (2003) corrobora com esse raciocínio, reiterando que a música deste processo de nacionalização ocorre a partir da mescla com o lundu (CASTAGNA, 2003, p.2). Robervaldo Rosa (2012) defende que essas "danças" estrangeiras, quando chegavam ao Brasil eram interpretadas de maneira bem diferente dos seus correspondentes europeus, contando com a implementação de um "sotaque" local (ROSA, 2012, p.51). Pode ser possível que essa maneira própria de interpretar gêneros estrangeiros fosse a "maneira dos barbeiros", que nunca tivesse sido esquecida, adormecida diante de tantas novidades, junto ao advento de novos instrumentos(pianoforte) e o surgimento da polka e do schottisch, etc. Já Béhage (1992) afirma que esta naturalização de gêneros ocorre principalmente a partir dos anos de 1870, a partir da "adaptação local" dos referentes europeus, dentre os quais a polka, teve um papel de destaque, apresentando o tango brasileiro, o maxixe e o choro como gêneros resultantes do processo (BÉHAGE, 1992, p.6-7 apud ROSA, 2012, p. 53). Robervaldo Rosa(2012), utiliza o conceito de hibridismo para evidenciar a mescla desses gêneros estrangeiros com o lundu (ROSA, 2012, p.86).

A adaptação local desses gêneros carregariam a presença inconsciente de gêneros nacionais através de uma memoria coletiva, expressa através da memória cultural. Assmann (2008) afirma que: "Memória cultural é uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural (ASSMANN, 2008, p.118).

Diniz (2003) também reconhece a presença do lundu na construção do choro, afirmando que seria componente indissociável de sua concepção: "A influência européia portanto era clara, mas não foi a única. O lundu era o outro rio que iria desembocar no novo ritmo. "(DINIZ, 2003, p.17), assim a naturalização das novidades musicais fariam

nascer um “jeito” brasileiro de tocar e compor. Diniz (2003) também afirma que teria sido uma maneira diferenciada de frasear gêneros europeus que teriam impulsionado o surgimento do gênero choro, hipótese que se apresenta em consonância com Rosa(2012) e Béhage(1992):

> As interpretações diferenciadas dos gêneros estrangeiros da época - como a polca, a valsa, o schottisch, a quadrilha - fizeram nascer um jeito “brasileiro” de tocar. O choro do século XIX surgiu como uma maneira de frasear, ou seja, um estilo de executar os gêneros europeus. (DINIZ, 2003, p.17)

Verzoni(2000) igualmente acredita que o choro seria um produto resultante de alguns processos de “nacionalização” de gêneros estrangeiros (MARTINS, 2012, p. 30 apud VERZONI, 2000, p.4). Henrique Cazes(1998) no livro “Choro: do Quintal ao Municipal”, propõe que o gêneros estrangeiros carregariam o sotaque da música portuguesa além da influência da cultura afro-brasileira:

> O processo de mistura de estilos e sotaques que levou ao nascimento do Choro ocorreu de forma similar em diferentes países. A partir dos mesmo elementos - danças européias (principalmente a polca) somadas ao sotaque do colonizador e à influência negra -, foram surgindo gêneros que seriam a base de uma música popular urbana nos moldes que hoje conhecemos. (CAZES, 1998, p.17)

Corroborando com o raciocínio, Martins (2012) levanta a questão da multiculturalidade que constitui o Choro: “o “tradicional” no choro seria justamente a assimilação de diversas culturas” (MARTINS, 2012, p.30).

4. Considerações Finais

Através da proposição de uma ótica multicultural, é possível fundamentar um “jeito brasileiro de tocar e compor”, reconhecendo uma conexão dos músicos barbeiros com novidades musicais do século XIX, aliado à influência das religiões e culturas de matrizes africanas, através de um complexo processo de hibridação cultural.

As hipóteses levantadas pelos autores estudados possuem, em maioria, grande consonância: reconhecem que os gêneros estrangeiros teriam sido essenciais no desenvolvimento do choro como gênero. É possível que essa maneira muito marcante e

"nacional" dos barbeiros tocar uma música instrumental tenha sido preservada até os dias de hoje, advinda dos séculos XVIII e XIX, sendo ao mesmo tempo tão comum e natural a ponto de ter sido sempre compartilhada através de processos formadores de memória cultural. A denominação de choro teria nascido muito tempo depois deste modo de tocar ter surgido, nomeando isso que que "sempre" teria existido.

Sendo assim, no raciocínio desenvolvido no trabalho, conclui-se que as novidades musicais apresentariam-se como "elementos de forma" aglutinando-se a este modo brasileiro de tocar. Tendo-se em mente que até hoje se tocam a valsa-choro, polka-choro, schottisch-choro e assim por diante, esses "elementos de forma" teriam sido o que tornariam visíveis esses modos de fazer música dos barbeiros, visto que possivelmente, estes músicos, ao pensar que estavam "criando música européia" (ao compor em formas de gêneros, mesmo com influências do lundu), estavam apenas "copiando a si próprios" em um formato mais passível de identificação e mais apropriada ao consumo geral.

REFERÊNCIAS

ALBERTO Frend & Comp. A República. Periódico (reclame). Número 825, p. 3. Belém, 1893. disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 2 jan. 2018.

ALBERTO Frend & C. Correio Paraense. Periódico (reclame). Número 518, p. 3. Belém, 1894. disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 2 jan. 2018.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.

AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. O Surgimento de Gêneros Populares para piano na Bélle Époque Carioca. European Review of artistic Studies 2013, vol. 4, n. 4, pp. 1-18. disponível em <http://www.eras.utad.pt/docs/MUSICA%20DEZ%202013.pdf> Acesso em 2 jan. 2018.

CASTAGNA, Paulo. O 'estilo antigo' no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. I Colóquio Internacional A Música do Brasil Colonial. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.171-215.

_____. A Música Urbana de Salão do século XIX. Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/Unesp. São Paulo: disponibilizadas no Instituto de Artes da Unesp, 2003.

CAZES, Henrique. Choro: do Quintal ao Municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

CHADA, Sonia. **A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos.** In: III
Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. **Anais**... Salvador: EDUFBA, 2007.
P. 137-144.

DINIZ, André. Almanaque do Choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
FERREIRA JUNIOR, Clemente. Portugal-Brazil [sic]. Schottisch. Para piano. 103 Pará: R. L. Bittencourt, [s.d.]. 2 p. Nº 5.
FÍGARO Musical. O Democrata. Periódico. Número 256, p. 1. Belém, 1892. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 2 jan. 2018.
FLÔR do Abacate. Estado do Pará. Periódico (reclame). Número 2073, p. 4. Belém, 1916. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 2 jan. 2018.
MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. Improvisação no Choro segundo Chorões. Dissertação (mestrado em Música). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2012. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-94XN4B> Acesso em 20 mar. 2018.
MUSICAS. Estado do Pará. Periódico (reclame). Número 2059, p. 3. Belém, 1916. disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 2 jan. 2018.
NOVIDADE Musical. O Democrata. Periódico (reclame). Número 276, p. 3. Belém, 1892. disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 2 jan. 2018.
SALLES, Vicente. Música e Músicos do Pará. 2ª. Edição revista e ampliada. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.
_____. Lundu. Canto e Dança do Negro no Pará. Coordenação: Jonas Arraes. Paka-tatu: Belém, 2016.
ROSA, Robervaldo Linhares. Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana brasileira - dos anos 50 do império aos 60 da república. 2012. 331 f., il. Tese (Doutorado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2012. disponível em <http://www.repositorio.unb.br/handle/10482/10745> Acesso em 2 jan. 2018.
TINHORÃO, JOSÉ RAMOS. História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.
ULTIMAS Novidades Musicaes. A República. Periódico (reclame). Número 518, p. 3. Belém, 1893. disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em 2 jan.
2018.
VERZONI, Marcelo Oliveira. Os Primórdios do “Choro” no Rio de Janeiro. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, 2000. apud MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. Improvisação no Choro segundo Chorões. Dissertação (mestrado em Música). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2012. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-94XN4B> Acesso em 20 mar. 2018.
VIEIRA, Lia; SOUZA, Jusamara. Música em Belém do Pará: Um Estudo sobre Fontes Escritas. In: Lia Braga. (Org.). Trânsito entre fronteiras na Música. 1ª ed. Belém: UFPA, 2013.

Notas

[1] Polka, Valsa, Schottisch, Tango, Mazurka, etc.

A cúmbia em Belém do Pará (Brasil) no âmbito do Projeto "Música e Sociedade na Pan-Amazônia"

Líliam Barros

Universidade Federal do Pará – liliambarroscohen@gmail.com

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Universidade do Estado do Pará – guerreirodoamaral@gmail.com

Resumo: Em fase inicial, o projeto do qual este *paper* se origina tem como objetivo o de compreender a presença da cúmbia latino-americana em contextos musicais populares de Belém do Pará e na formação musical regional (paraense e amazônida) de modo mais abrangente. A investigação ampara-se em pressupostos teóricos da Etnomusicologia tendentes a uma visão decolonial sobre saberes e fazeres musicais regionais que, no tocante ao gênero musical em questão, corrobora a compreensão de uma "Amazônia caribenha", bem como, em perspectiva mais ampla, ilumina caminhos para se pensar como esta ciência musical vem se desenvolvendo na Pan-Amazônia.

Palavras-chave: Música na (Pan) Amazônia. Cúmbia. Música (popular) paraense (no/do Pará).

Cúmbia in Belém do Pará (Brazil) under the project "Music and Society in Pan-Amazon"

Abstract: In the initial phase, the Project that originated this paper is aimed at understanding the presence of the Latin American cumbia in popular musical contexts of Belém, Capital of Pará State (Brazil), and in the Amazonian musical formation. The research is based on the Ethnomusicology and it is linked to decolonial views of regional musical knowledge and practices. We hope this research corroborates the understanding of a "Caribbean Amazon", in terms of that music genre, as well as, in a broader perspective, illuminates the thinking about how Ethnomusicology has been developing in Pan-Amazon.

Keywords: Music in (Pan) Amazon. Cúmbia. Popular music in (of) Pará.

1. Preâmbulo

A ser executado entre agosto de 2018 e julho de 2019, este projeto de Iniciação Científica (IC) consiste em desdobramento de investigação anterior, também de IC (Pibic/CNPq), desenvolvido de agosto de 2015 a julho de 2016 no Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM)/Universidade do Estado do Pará (UEPA) e intitulado "Deslocamentos e Temporalidades: influências caribenhas e latino-americanas na formação de identidades musicais no Pará". Ao mesmo tempo, vem integrar projeto guarda-chuva "Música e Sociedade na Pan-Amazônia", vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) e ao Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia

(GPMIA), ambos da Universidade Federal do Pará (UFPA), dos quais o GEMAM é parceiro em diversas atividades acadêmico-científicas desde 2011.

O referido projeto do GEMAM teve como objetivos principais coletar informações e empreender reflexões preliminares sobre a relação entre saberes e práticas musicais caribenhos/latino-americanos, dentre os quais o merengue, a cúmbia, o cadence-lypso, o bolero, a bachata e o zouk, e a formação cultural, musical e identitária amazônica no âmbito das "guitarradas" (LOBATO, 2001; LIMA, 2010; CASTRO, 2012; GUERREIRO DO AMARAL & PAZ JÚNIOR, 2013, 2014). Conectou-se a outros projetos de IC desenvolvidos por este Grupo tendentes à realização de uma cartografia (MOURA & HERNANDEZ, 2012; PASSOS & BARROS, 2014) de expressões musicais regionais vinculadas à tradição da guitarra elétrica na Amazônia, particularmente no Pará e na cidade de Belém.

Entenda-se guitarrada como gênero musical e também como sotaque presente em diferentes expressões sonoras no Pará e em Belém. No primeiro caso, a guitarrada teria despontado nos anos 2000, nesta localidade, como tipo de música popular tipicamente instrumental – mas não exclusivamente. Por um lado, reviveu a tradição de antigos mestres tocadores "esquecidos" em interiores do Estado. Por outro, incorporou uma linguagem estética e musical atualizada, com forte presença de vocais, entre outras características. No segundo caso, guitarradas corresponderiam a sotaques/modos específicos de tocar guitarra elétrica ou quaisquer fontes sonoras que façam alusão a este instrumento musical, independente dos gêneros implicados.

Já o projeto guarda-chuva, que deverá, a partir deste (aqui apresentado), encampar vários projetos do GEMAM, ancora-se em reflexões sobre música, em caráter colaborativo e decolonial, abrangendo pesquisas com abordagens transversais, transdisciplinares e interdisciplinares sobre música nas sociedades. Propõe pesquisas acerca de práticas criativas e contextos de transmissão, difusão e recepção de música, incluindo discussões sobre gênero e relações étnico-raciais, bem como políticas públicas e suas aplicações no cenário da Pan-Amazônia. Ainda, abrigará estudos comparativos sobre músicas no cenário da Pan-Amazônia.

A região da Pan-Amazônia consiste na conjunção territorial fronteiriça ao Brasil que compreende o bioma da floresta amazônica. Os países que fazem parte são: Bolívia, Peru, Colômbia, Equador, Venezuela, Guiana, Suriname e Guiana Francesa (PERZ et al, 2005). Perpassa as noções de território, de soberania nacional, de fronteiras

culturais, de fronteiras de expansão econômica, de fronteira da biodiversidade, entre outras (NOGUEIRA, 2014).

Lima e Pozzobon (2001) historiaram a ocupação e colonização do território amazônico e estabeleceram critérios para classificação das populações tradicionais quanto ao uso sustentável da terra. Essa classificação inclui as seguintes categorias: povos indígenas de comércio esporádico, povos indígenas de comércio recorrente, povos indígenas dependentes da produção mercantil, pequenos produtores tradicionais, latifúndios tradicionais, latifúndios recentes, migrantes/fronteira, grandes projetos e exploradores itinerantes. Interessante mencionar tal classificação, como exemplo, tendo em vista o intuito de dimensionar as sociedades que habitam a Amazônia dentro de um conceito amplo a que nos propomos estudar.

Trabalhos como o de Chaumeil (2010) demonstram, também, ao abordar questões fronteiriças na tríplice fronteira Peru, Colômbia e Brasil, e suas implicações com o povo Yagua, outros critérios de classificação/mapeamento territorial amazônico a partir de viagens xamânicas que cartografam espaços geográficos, em especial aquelas realizadas por dentro dos rios. Todavia, o escopo deste grande projeto (guarda-chuva) se expande, também, a centros urbanos, grupos imigrantes e outras formas de sociabilidade musical abarcadas em projetos específicos.

A compreensão da Amazônia enquanto lugar de arte, em especial da música, consiste em importante princípio norteador de nosso trabalho. Pretende-se dimensionar as mais diversas questões envolvendo o fazer musical, desde o porquê se faz música, como se faz, onde se faz e quem faz música (SEEGER, 2008), tendo em vista compreender, ainda que de maneira parcial, a complexidade e a diversidade cultural-musical da região. Na esteira deste intuito, tomamos como orientação o desenvolvimento de projetos diversos cuja preocupação seja a de investigar processos criativos, epistemologias, comportamentos estético-musicais e discursos sonoros propriamente ditos em diferentes tempos-espaços de uma região de fronteiras múltiplas e complexas. A interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade comporão os vieses teóricos agregados ao eixo principal da pesquisa etnomusicológica, que é a visão da música em seu contexto cultural. Assim, trabalhos que investiguem processos criativos, outras epistemologias e fruição musical integrarão esse panorama.

O projeto específico de IC a ser desenvolvido pelo GEMAM abrange a cúmbia latino-americana como expressão presente em diferentes práticas musicais urbanas de

Belém do Pará, em particular relacionadas a tradições locais de guitarra às quais denominamos “guitarradas”, conforme mencionado anteriormente. As “guitarradas” incluem músicas populares paraenses (do/no Pará) tais como o carimbó (MACIEL, 1983; GUERREIRO DO AMARAL, 2003), o brega (COSTA, 2004), o tecnobrega (GUERREIRO DO AMARAL, 2009) e a guitarrada propriamente dita; e também gêneros latino-americanos e caribenhos que passaram a ser consumidos e incorporados à formação musical-cultural regional desde a primeira metade do século XX, a exemplo da cúmbia colombiana (WADE, 2000; D’AMICO, 2002), do cadence-lypso de Trinidad y Tobago, do zouk antilhano (GUILBAULT, 1993), do bolero do México e da ilha de Cuba (PITRE-VÁSQUEZ, 2009), e da bachata (SALLERS, 2014) e do merengue da República Dominicana (MANUEL, 1988; LIMA 2010; FARIAS, 2011).

Em relação à cúmbia, pretende-se compreender, por meio de vínculos musicais, históricos, sociais, estéticos e/ou performáticos, os porquês e os modos por meio dos quais este gênero se amalgamou e/ou se amalgama à música paraense, esta que, por sua vez, intersecta uma rede de conexões abrangendo estéticas, sonoridades, histórias, saberes e práticas, tempos e espaços.

2. Referencial teórico-metodológico

Ambos os projetos, tanto o guarda-chuva quanto o específico sobre a cúmbia, ancoram-se em bases que ultrapassam velhos cânones da Etnomusicologia, cujo assentamento reside no viés histórico e em paradigmas ocidentais (LÜHNING et al, 2016; LÜHNING & TUGNY, 2016). Assim, espera-se que novas questões epistêmicas surjam a partir de uma visão decolonizadora, a despeito tanto do caráter ocidentalizante original da disciplina quanto do histórico da pesquisa em música na Amazônia (BARROS & SILVA, 2016).

O caso específico do Brasil mostra uma Etnomusicologia que se constrói em constante diálogo com vários segmentos da sociedade contemporânea ao seu redor, buscando ir além da observação da música enquanto fenômeno acústico, performático ou estético, ao se colocar tão abrangente quanto os contextos culturais, sociais e ecológicos nos quais a música se insere. Apesar da existente preocupação com suas definições disciplinares, este campo de saber torna-se, cada dia, mais amplo e interdisciplinar. Inclusive vem exercer função política ao pesar conceitos como cultura, educação e poder

em uma sociedade ainda desigual, voltada em extremo para a comunicação, como é o caso da brasileira, com um alto grau de conectividade entre as pessoas (LÜHNING et al, 2016: 86).

À perspectiva etnomusicológica atrela-se a cartografia como método de pesquisa para acompanhar processos em vez de simplesmente representar objetos. A cartografia não se prende na definição de regras e teorias gerais para o entendimento do objeto estudado, mas valoriza a não linearidade do caminho para se chegar a um fim. Consubstanciada no trabalho de campo e na subjetividade que ele encerra, a cartografia pressupõe a percepção sobre as coisas por meio da experiência e também um caminho para interpretá-las poeticamente. Além de apresentar os objetos de estudo, a cartografia delineia percursos, redes e conexões (ver PASSOS & BARROS, 2014; MOURA & HERNANDEZ, 2012).

No tocante ao projeto "Música e Sociedade na Pan-Amazônia: a presença da cúmbia em Belém do Pará", a investigação será dividida em duas grandes etapas, sendo a primeira composta de revisão de literatura e levantamento documental sobre a cúmbia enquanto gênero musical e relacionada a Belém e ao Pará. Paralelamente, um bolsista e equipe de trabalho entrarão em contato com potenciais colaboradores, cada um atuante em contextos musicais de Belém como produtor, performer, comerciante de discos e compositor, tendo em vista a ideia de a pesquisa recolher informações histórico-sociais e estético-musicais sobre a presença da cúmbia na música paraense provenientes de diferentes atores em circuitos de produção e difusão na localidade.

Aos colaboradores serão aplicadas entrevistas semiestruturadas mediante autorização de cada um. As entrevistas serão gravadas e transcritas, sendo as informações utilizadas exclusivamente na pesquisa. A investigação lançará mão, ainda, de gravações de cúmbia, inclusive ao vivo, para finalidades comparativas e analíticas.

Ainda que a pesquisa possa reunir informações sobre o objeto de estudo já cristalizadas em literatura especializada, o mais importante, tendo em vista a orientação teórica, é enfatizar as perspectivas dos protagonistas culturais em torno do que é a cúmbia, como, por que e para quê essa música se faz presente em saberes e práticas locais e regionais, e ainda, quais seriam esses saberes e práticas.

3. Desfecho

Considerando a amplitude e a complexidade das inúmeras práticas musicais nas sociedades que compõem a Pan-Amazônia, busca-se promover discussões acerca de diferentes perspectivas epistemológicas de som e música a partir de questões levantadas nas sociedades amazônicas que possam ser observadas e discutidas, sobretudo, do ponto de vista da Etnomusicologia.

Em relação a este projeto abrangendo a presença da cúmbia em contextos musicais de Belém, de um lado originam-se e firmam-se discursos valorativos de uma pretensa "Amazônia caribenha" em termos musicais, na medida em que, no que diz respeito ao Pará, sua proximidade geográfica com o Caribe teria favorecido trocas culturais entre o Norte do Brasil e países vizinhos (SALLES, 1989, 1990). De outro lado, pouco ou quase nada foi estudado de maneira sistemática, pelo menos do ponto de vista das ciências musicais, a respeito de expressões musicais caribenhas e latino-americanas atreladas à formação cultural paraense e à musicalidade regional popular.

A colaboração do GEMAM com o projeto guarda-chuva "Música e Sociedade na Amazônia" dar-se-á por meio de estudos comparativos entre a Amazônia e tempos-espaços do Caribe e da América Latina, no que tange ao compartilhamento de práticas musicais, heranças musicais e estudos de fronteira. O GEMAM possui trajetória em investigações sobre música de influência caribenha e latino-americana no Pará, todas desenvolvidas na Iniciação Científica de alunos de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará, em variadas perspectivas e com artigos publicados em Anais de eventos sobre música (GUERREIRO DO AMARAL & PAZ JÚNIOR, 2013, 2014; GUERREIRO DO AMARAL et al, 2015; BARRA & GUERREIRO DO AMARAL, 2017). Pretende-se ampliar esses estudos incorporando a investigação histórica e o viés comparativo às vertentes anteriormente citadas.

O enfoque dado à Etnomusicologia que se faz na Amazônia busca entender seus desafios e questões emergentes. A pesquisa em música na região, em especial em Etnomusicologia, vem se desdobrando mais fortemente, na última década, a partir da implementação de grupos de pesquisa em música na UEPA e na UFPA, do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (em níveis de Mestrado e Doutorado) e do desejado projeto de criação do primeiro Mestrado Acadêmico em Música do Norte do país, na UEPA, após experiência em uma Pós-graduação *latu-sensu* em Pesquisa e Música com previsão de início para o segundo semestre de 2018. Observa-se, ainda, o estabelecimento

de redes colaborativas a partir de encontros regionais como o Seminário Internacional de Música da Amazônia (SIMA), cuja realização ocorre em diferentes cidades da região, além da Jornada de Etnomusicologia e do Colóquio Amazônico de Etnomusicologia capitaneados pelo LabEtno (UFPA) e pelo GEMAM (UEPA). Neste sentido, espera-se que este específico projeto, assim como os demais projetos vinculados ao "Música e Sociedade na Pan-Amazônia", corroborem tais redes colaborativas por meio de ações de apoio a realização de eventos, integração de acervos, estabelecimento de parcerias e agregação de pesquisas inter e transdisciplinares.

Referências:

BARRA, P. R. C. & GUERREIRO DO AMARAL, P.M. O saber-fazer de um templário da música popular em Belém do Pará: subsídios para a construção de uma cartografia da guitarrada na Amazônia a partir da trajetória artística de Félix Robatto. In: III JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2017, Belém. *Anais da III Jornada de Etnomusicologia,* Belém. p.137-149.

BARROS, L. & SILVA, C. Etnomusicologia na Pan-Amazônia: interfaces com a decolonialidade e a pesquisa colaborativa. *Música & Cultura* (Online), Salvador, v. 10, p. 1-23, 2017.

CASTRO, F. F. de. As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. In: XXI ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2012, Juiz de Fora. *Anais do XXI Encontro Anual da Compós.* 14p.

COSTA, A. M. D. *Festa na cidade:* o circuito bregueiro de Belém do Pará. São Paulo, 2004. 320 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CHAUMEIL, J. Visão de fronteira: o caso do Trapézio Amazônico. In: ARAÚJO, R. & LÉNA, P. (Editores). *Desenvolvimento Sustentável e Sociedades na Amazônia.* Belém/Pará: MPEG, 2010. p. 355-380.

D' AMICO, L. La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y socio-cultural. In: IASPM-AL IV CONGRESO, 2002, Ciudad de México. *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional pera el Estudio de la Música Popular.* 11p.

FARIAS, B. O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. *Revista Brasileira do Caribe.* São Luis, v. XI, n. 22, p. 227-265, 2011.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. *O Carimbó de Belém, entre a tradição e a modernidade.* São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo.

_____. *Estigma e Cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia:* etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Porto Alegre, 2009. 244 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. & PAZ JÚNIOR, F. G. Música e sustentabilidade: pressupostos para uma reflexão sobre o projeto "Mestres da Guitarrada" em Belém do Pará In: IV ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE

ETNOMUSICOLOGIA, 2013, João Pessoa. *Música e sustentabilidade* (Anais), 2013. p. 416-421.

_____. Sob as vestes da guitarrada: considerações preliminares sobre identidade e mudança na lambada em Belém do Pará. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DO CCSE, 2014, Belém. *Anais do Seminário de Pesquisa do CCSE 2014: o saber-fazer da pesquisa*, 2014. p. 1154-1172.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. et al. Memória e Esquecimento: pressupostos para a construção da trajetória individual artística de Beto Barbosa, o rei da lambada. In: VII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2015, Florianópolis. *Anais do VII Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, 2015. p. 353-363.

GUILBAULT, J. Zouk: *World Music in the West Indies.* London: The University of Chicago Press, 1993.

LIMA, A. F. D. "O Caribe é Aqui!": Considerações sobre a construção de uma identidade ético-estética paraense. In: 27ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2010, Belém. *Anais da 27ª Reunião Brasileira de Antropologia,* 2010. 20p.

LIMA, D. & POZZOBON, J. Amazônia socioambiental – sustentabilidade ecológica e diversidade social. *Diversidade biológica e cultural da Amazônia.* Belém/Pará: MPEG, p.195 – 252. 2001.

LOBATO, B. N. (Pio). *Guitarrada – Um gênero do Pará.* Belém, 2001. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística – Música). Belém: Universidade Federal do Pará.

LÜHNING, A. et al. Desafios da etnomusicologia no Brasil. In: LÜHNING, A & TUGNY, R. (Org.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador/Bahia: EDUFBA, 2016. p. 47 – 92.

LÜHNING, A & TUGNY, R. Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias. In: LÜHNING, A & TUGNY, R. (Org.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador/Bahia; EDUFBA, 2016. p. 21 – 46.

MACIEL, A. F. A. *Carimbó – um canto caboclo.* Campinas, 1983. 198 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas.

MANUEL, P. L. *Popular Musics of the Non-Western World.* New York: Oxford University Press, 1988.

MOURA, C. B. & HERNANDEZ, A. Cartografia como método de pesquisa em Arte. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2012, Pelotas. *Anais do Seminário de História da Arte.* Pelotas. UFPel, 2012.

NOGUEIRA, R. J. B. Territórios e fronteiras amazônicas. *Revista Sentidos da Cultura*, Belém/Pará. v.1, n. 1, 2014.

PASSOS, E. & BARROS, R. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E. et al (Org.). *Pistas do Método da Cartografia:* pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PERZ, S. G. et al. Population, land use and deforestation in the pan-amazon basin: a comparison of Brazil, Bolívia, Colombia, Ecuador, Perú and Venezuela. *Environment, Development and Sustainability*, n. 7, p. 23–49, 2005.

PITRE-VÁSQUEZ, E. R. O Bolero no Brasil: metáforas sociais interculturais. *Revista de Divulgação Cultural,* v. 03, p. 22-25, 2009.

SALLERS, J. A . *Bachata and Dominican Identity / La bachata y la identidad dominicana.* Darío Tejeda (Trad.). North Carolina: Jefferson, 2014.

SEEGER, A. Etnografia da música. Giovanni Cirino (Trad.). *Cadernos de Campo: Revista dos alunos de Pós-graduação em Antropologia Social da USP*, São Paulo, n. 17, p. 237-259, 2008.
WADE, P. *Música, Raça e Nação:* Musica Tropical na Colômbia. Chicago: University of Chicago, 2000.
SALLES, V. [Carta] 16 mar. 1989, Brasília [para] José Ramos Tinhorão, s.l. 2p. Sobre a cultura (música) paraense.
_____. [Carta] 18 mar. 1990, Brasília [para] José Ramos Tinhorão, s.l. 2p. Sobre a cultura (música) paraense.

Identidades de onde habito: uma reflexão corporificada sobre o samba no carnaval do Nordeste de Amaralina

Laurisabel Maria de Ana da Silva

Orientadora: Angela Elisabeth Luhning

Universidade Federal da Bahia
silvalaurisabel@gmail.com

Resumo: O presente trabalho se propõe a caminhar. Caminhar pelas sendas que percorri até chegar ao meu atual tema de pesquisa, o carnaval do Nordeste de Amaralina, bairro popular de Salvador, estado da Bahia. Este percurso inclui minha infância, adolescência e juventude, a descoberta da minha inclinação para música e pesquisa na área, o samba das ruas do bairro onde moro em confluência com o samba na minha vida profissional e as suas varia(sons) me levando ao carnaval do bairro. Estarão presentes também as referências raciais, de gênero, classe e geração que perpassavam/perpassam essas escolhas; tanto as minhas quanto as que estão/são *performatizadas* na festa carnavalesca. Esses questionamentos serão permeados pelas escritas e reflexões realizadas por Lago (2015), Anzaldúa (2000; 2005), Fanon (2008), Haraway (1988). Dada a importância da subjetividade nas escolhas políticas, epistemológicas e metodológicas percebo a necessidade de compartilhar as circunstâncias que me levaram a pensar o carnaval do bairro onde moro como tema para refletir sobre formações identitárias e relações construídas a partir dos marcadores sociais de desigualdade a saber raça, classe, etnia, geração e gênero, numa tentativa de rompimento com a lógica de não corporificação da/o pesquisadora/or. Indo ao encontro dessas questões também entabularei uma discussão na qual pensarei o samba como representativo na constituição das identidades experienciadas durante os festejos anteriormente citados. Para tanto serão analisados o levantamento feito por mim no ano de 2017 que incluem relatos e uma breve entrevista sobre o bloco Sedução do Samba. Além disso serão analisados vídeo e foto pertinente ao bloco.
Palavras-chaves: Etnomusicologia. Carnaval. Blocos de samba.

Identities from I live: an embodied reflection about samba in the carnival of Nordeste de Amaralina

Abstract: The present article proposes walking along the trails that I traveled until arriving in my current research theme, the carnival of Nordeste de Amaralina, peripheric neighborhood of Salvador, capital town of Bahia. This way includes my childhood and youth, the discovery of my propensity for music and research in the area, the samba in the streets of the neighborhood where I live mixed with the samba in my professional life and its variations (sounds) taking me to the carnival of the neighborhood. Also, it will be present the racial, gender, class and generation references that perpassed/permeate these choices; both mine and those who are performatized at the carnival party. These questions will be permeated by the writings and reflections made by Lago (2015), Anzaldúa (2000; 2005), Fanon, (2008), Haraway (1988). Due to the importance of subjectivity in political, epistemological and methodological choices I perceive the necessity to share the circumstances that led me to think about the carnival of the neighborhood where I live as a theme to reflect about identity formations and relationships built from the social markers of inequality to race, class, ethnicity, generation and gender, in an attempt to break with the logic of non-embodiment of the researcher. Meeting these questions, I will also discuss the samba as representative in the constitution of the identities during the festivities mentioned above. In order to do this, we will analyze the survey done by me in 2017, which includes reports and a short interview about the Sedução do Samba group. In addition, I will analyze videos and photos pertinent to this group.
Keywords: Ethnomusicology. Carnival. Samba's groups.

Quero pedir licença à Jorgete Lago (2015) para lhe seguir o exemplo porque na verdade, percebi que, que ao contrário do feito por ela, não havia me debruçado sobre os caminhos que percorri para chegar a este ponto. Então, me apresentando à moda Anzaldúa eu, Laurisabel Maria de Ana da Silva, mulher negra, periférica, "hetera" me uno à ela e à multidão de mulheres que me constituem, para falar desses percursos.

"Nome de princesa!" É, um dia ouvi isso de uma atendente em uma farmácia. Princesa..., será? Talvez... ou melhor sim, com certeza, "real-eza" nos cabelos, no colorido das roupas, negra, indígena, latina, caribenha, que vai se descobrindo a cada passo nessa estrada. Porém gostaria de esclarecer que esta princesa não é a pensada pelo braço de cultura que "espera que as mulheres mostrem maior aceitação e compromisso com o sistema de valores que os varões. A cultura e à Igreja insistem em que as mulheres estejam submetidas aos homens" (ANZALDÚA, 2000: 73). Não, definitivamente não! Mas, vamos adiante...!

Continuando, eu Laurisabel Maria de Ana da Silva, mulher real, negra, nasci em uma família toda preta com uma enorme ilusão de que poderia embranquecer. Frantz Fanon (2008) nesse momento lembraria os jovens da Martinica de seu tempo. E eu lembro as tais objetividade e neutralidade científicas das quais a Donna Haraway tanto falou e que produziram essas necessidades de transmutação e apagamento em tantas e tantos. E recordo também que meus espelhos eram brancos. Quando a vontade de ser musicista surgiu em mim minhas referências eram pop e brancas, algumas no máximo ficariam morenas ao sol. Demorei a perceber a régua da cor, já que como bem lembrou Sandra Harding (2007): "resultados sexistas, racistas, imperialistas e "orientalistas" de pesquisas científicas nas áreas de biologia e ciências sociais justificaram imposições legais, econômicas e sociais que privam as mulheres [negros, indígenas...] de alguns direitos de cidadania" (HARDING, 2007: 164). E eu demorei a perceber que me havia imposto essa medida. Hoje trabalho para não usá-la.

Espera..., mas para que isso tudo mesmo?

Então um momento, retornando às colocações anteriores: eu sou negra (já disse isso?). O que tenho a impressão de não ter dito antes é que nasci, fui educada e moro no Nordeste de Amaralina, bairro com população em torno de setenta e sete mil habitantes, em sua maioria da mesma raça que eu, negras/os (IBGE, 2010). A localidade, bairro popular da cidade de Salvador, estado da Bahia, é zona limítrofe entre os bairros de

Amaralina, Pituba, Rio Vermelho e Vale das Pedrinhas. Região de antiga povoação da orla da cidade – datada em fins do século XIX – e ligada ao trânsito dos pescadores participantes da colônia de pesca do Rio Vermelho, o bairro do Nordeste de Amaralina teve seu crescimento intensificado a partir da década de 1950. Um número significativo de pessoas foi morar na região, à exemplo de minha família materna, após o processo de desapropriação promovido pelo então corpo da prefeitura da cidade nesta época.

Em meio às tentativas de branqueamento que chegavam a mim, era nas ruas do bairro que eu escutava os sons que me conduziram até aqui. Lembro de ouvir e dançar ainda criança na porta de casa com o Samba Riba e o Samba Elite, dois antigos grupos de samba do bairro. Isso acontecia em vários momentos do ano, principalmente no carnaval. Ainda ouço o som dos surdos e caixas, vejo os músicos no chão e os cantores – na minha memória sempre homens - em cima de pequenos carros de som... Mas soube que a história do bairro com o samba vem de antes. Durante a década de 1960, o bairro abrigou a escola de samba Diplomatas de Amaralina, tricampeã dos desfiles oficiais àquela altura. Minha mãe, Maria das Dores de Ana da Silva, antiga moradora do bairro já contava: *"vi uma vez a escola quando ganhou o concurso de escolas de samba, mas desfilou sem a bateria completa. E tinha um tal de um rei que disseram que a fantasia era emprestada do carnaval do ano anterior do Rio."*

Depois dos tempos de Samba Riba e Samba Elite me lembro de batucadas de chão[5] nas ruas do bairro, que não mobilizavam o mesmo número de pessoas que antes, mas ficaram igualmente marcadas na memória da menina na rua que eu era, como tantas outras meninas, mesmo com minha família e meios de comunicação querendo me levar para outros lugares identitários.

Tanto foi assim que tempos depois eu, quem diria, me tornei integrante, produtora e sócia de uma banda de samba que se chama Sasminina. Foi então que todas as experiências se conectaram e o samba se tornou o som condutor para que eu me interessasse pelo carnaval do bairro que estava renascendo naquele momento.

Chegou o carnaval!

Como lembrei anteriormente, os festejos carnavalescos no bairro perderam força durante fins da década de 1980 e 1990. Fazia falta ouvir as batucadas, ver os foliões,

[5] Grupos percussivos compostos basicamente por surdos e caixas claras que desfilam no chão, sem carros de som ou trios elétricos.

dançar na porta de casa... Porém como "não há mal que sempre dure, nem bem que nunca se acabe", como diria minha avó, a festa voltou a ganhar força no fim da primeira década do ano 2000, com a criação do bloco Pirulito (ARÁ 2009). Nesta época, a festa ganhou mais e mais adeptos/as e diversas agremiações carnavalescas, trazendo diferentes estilos e gêneros em suas performances foram se juntando às festas…

Entre os anos de 2004 e 2017 o número de agremiações da festa saltou de um para sessenta. Entre eles muitos são blocos que escolheram o samba como modo de expressão. Foi constatado durante levantamento extraoficial realizado por mim que treze grupos escolheram o samba, seja como tema de suas fantasias, seja como gênero escolhido para animar suas/seus foliães/ões em 2017. Entre estes está o Sedução do Samba.

Fundado por Joseval Nascimento em agosto de 2010 e pertencente a uma família que também administra um bloco infantil, o bloco Sedução do Samba se apresenta geralmente na quinta-feira, dia da abertura oficial do evento. Seu emblema, um pandeiro em formato de coração com o nome do bloco escrito na membrana, remete imageticamente a um dos instrumentos que geralmente está presente em vários estilos de samba, tais como o samba de roda (IPHAN, 2006). É possível observar o emblema na imagem a seguir:



Foto 1: Emblemas do bloco Sedução do Samba.
Foto: Laurisabel Maria de Ana da Silva.

Samba de roda esteve presente também no repertório da banda Nosso Ritmo,

responsável por animar as/os participantes da agremiação. Estilo de samba oriundo do Recôncavo Baiano pode ser tocado e dançado em diversas festividades sagradas ou profanas (IPHAN, 2006). No vídeo escolhido para análise se pode acompanhar o momento da saída do bloco da concentração, localizada na Rua Mestre Bimba. Durante estes primeiros movimentos o grupo musical em questão está tocando samba de roda com a intenção de "esquentar" as/os integrantes da agremiação, o que pode ser pensado como uma inversão da utilização desta variação estilística do samba, visto que neste momento o samba de roda abre as atividades do bloco. Segundo o documento "Samba de Roda no Recôncavo Baiano" (2006) produzido pelo IPHAN, o samba de roda é usado geralmente ao fim de comemorações religiosas ou não, tais como os cultos de cabloco, os de cerimônias de candomblé nagô e angola (IPHAN, 2006) e rodas de capoeira. Participei de algumas destas rodas como aprendiz de capoeiristas e elas terminavam em samba de roda geralmente. Era o momento de diversão pós-treinamento.

Outro aspecto a ser destacado neste trecho de desfile é a instrumentação com o qual o samba de roda foi executado. Embora saiba que as formações de bandas de samba variam, ouvir samba de roda tocado por baixo, violão, cavaquinho, bateria, pandeiro, surdo e percussão variada é uma experiência distinta daquela que vivia ao fim das rodas de capoeira quando o samba era tocado pelo atabaque, timbau e pandeiro ou quando ele é executado por pandeiro, viola e prato com faca (IPHAN, 2006).

A coreografia também pode ser analisada neste quesito. *Performatizado* por homens e mulheres, é possível perceber que as mulheres que aparecem nas imagens se destacam em suas *performances*. Segundo o caderno do IPHAN “Samba de Roda do Recôncavo”

> A coreografia, sempre feita dentro da roda, pode ser muito variada, mas seu gesto mais típico é o chamado miudinho. Feito, sobretudo, da cintura para baixo, consiste num quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados ao chão, com a movimentação correspondente do quadril. Embora homens também possam dançar, há clara predominância de mulheres na dança, enquanto no toque dos instrumentos a predominância é masculina, com exceção do prato-e-faca. (IPHAN, 2006: 25)

É possível perceber logo no início do vídeo uma das integrantes do bloco dançando o miudinho, enquanto outras mexem os quadris em movimentos circulares. Os homens, em geral, apenas caminham seguindo o pulso da canção.

A divisão de trabalho presente entre instrumentistas descrita no texto do caderno do IPHAN está presente também neste trecho gravado. Não há nenhuma mulher

integrando a banda, o que me remete às minhas memórias sobre os Samba Riba e Elite relatadas na primeira parte deste artigo; também são poucos os homens que executam passos típicos da dança como fazem as mulheres.

Para refletir...

As manifestações culturais ligadas ao samba que se apresentam no carnaval do Nordeste de Amaralina, a exemplo do bloco Sedução do Samba podem ser vistas como icônicas do imaginário musical negro brasileiro (SEGATO, 1999). Vistas em um bairro de população eminentemente negra, como o que está em questão, podem ser pensadas como "rememorador (oras) [sic] de outras pessoas particulares" e instaurador de "um quadro de referência para a constituição de uma comunidade que, exposta historicamente a forças disruptivas, estaria separada no tempo e no espaço" (SEGATO 1999: 239). Este quadro de constituição comunitária construída a partir destas imagens icônicas das diversas identidades negras estão presentes desde o emblema do bloco até a *performance* de samba de roda protagonizada no vídeo analisado, se pensarmos o bloco como uma comunidade ainda que temporária.

É possível perceber também a reprodução de algumas relações existentes nas apresentações habituais do samba de roda no Recôncavo Baiano no carnaval do bairro. O protagonismo das mulheres na dança e dos homens entre os músicos pode refletir uma divisão social de trabalho (Fanon, 2008; Gilroy 2011) espelhada nessa manifestação cultural e sobre a qual se pode discutir as dificuldades causadas pela invisibilização das mulheres na historização e produção cultural além da difícil inserção na música popular, mais especificamente no samba **(**WERNECK, 2007: 57**).**

Outras questões surgiram e terão que ser pensadas em outro momento: são possíveis outras *performances* identitárias ligadas ao samba no bloco Sedução do Samba? Existe a possibilidade de haver uma interpolação de "papéis" entre homens e mulheres observados durante a saída do bloco? Há espaço para mudanças nesse sentido? E para além do samba, entre as performances de outros gêneros musicais executados durante a festa quais construções identitárias são perceptíveis? Quais outros carnavais são possíveis? Curiosa para saber...

Referências:

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Revistas Estudos feministas. Florianópolis, n 1, 2000, p.229-35.
FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas.* Salvador, Edufba, 2008.
_____. *Os Condenados da Terra.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu. São Paulo, n. 5, 1988, p. 07-41.
LAGO, Jorgete Maria Portal. Escrita performàtica em etnomusicologia: uma proposta presunçosa a partir da minha relação com música. In: ENABET, 7, 2015, Florianópolis: *Anais,* Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, 2015, p. 114-123.
Gilroy, Paul. *O Atlântico Negro*: Modernidade e Dupla Consciência, São Paulo, Editora 34, 2001.
SEGATO, Rita. 1999. Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 28: 237-253.
WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as ialodês*: mulheres negras e a cultura midiàtica. Tese (Doutorado em Comunicação), 318f. Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

Sites:

IBGE: *Censo Demográfico 2010: aglomerados subnormais*. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/92/cd_2010_aglomerados_subnormais.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2015.
IPHAN: O samba do Recôncavo Baiano (2006). Disponível em: <portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao>. Acesso em 29 de janeiro de 2017.
Associação de Moradores do Nordeste de Amaralina. Disponível em:
<http://amnaluta.blogspot.com.br/p/nossa-historia.html>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2018.

Entrevistas:

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. Maria das Dores de Ana da Silva. Salvador. Vídeo. Bairro Nordeste de Amaralina, 2013.
SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. Joseval Nascimento. Vera Cruz. Vídeo. Ilha de Itaparica, 2013.

Boi de reis: flexibilidade estrutural como fator de manutenção e mudança

Agostinho Lima

UFRN – agostinholima3@gmail.com

Resumo: Traçamos alguns apontamentos sobre o folguedo do boi-de-reis. Na observação da estruturação da performance no tempo e em contextos específicos buscamos um perfil dessa brincadeira na atualidade. Pontuamos e analisamos alguns fatores socioculturais que concorrem para que esse folguedo se instaure com mudanças significativas em sua história. Identificamos alguns elementos do processo de estruturação desse folguedo e analisamos como ele tem uma grande flexibilidade e capacidade de reinvenção.

Palavras-chave: Boi de reis. Mudança. Continuidade.

Ox of kings: Structural Flexibility as a Factor of Maintenance and Change

Abstract: We drew a few notes about the joy of the king's ox. In observing the structuring of the performance in time and in specific contexts we look for a profile of this play in the present time. We punctuate and analyze some sociocultural factors that contribute to this happiness with significant changes in its history. We identified some elements of the structuring process of this party and analyzed how it has great flexibility and capacity for reinvention.

Key words: Ox of kings. Change. Continuity.

1. Uma questão de flexibilidade e continuidade na mudança

A flexibilidade, como qualidade de reinvenção e adaptação, é um aspecto fundamental em todas as formas de expressão cultural ou musical. Guardadas as peculiaridades de cada forma de expressão observa-se que tipos diferentes de flexibilidade cultural existem em manifestações musicais diversas. Em formas de expressão cultural, como os grupos de ciranda e de cocos, a reinvenção constante do repertório – com a manutenção de algumas músicas e a criação de novas – é da própria característica performática "natureza" da forma de expressão.

No caso do folguedo do boi de reis, a flexibilidade na estrutura da brincadeira, na ordenação de suas partes internas, na organização e ordenação do repertório musical, no formato e no caráter que esse folguedo adquire em cada momento de sua história e em diferentes localidades do país, que é o ponto de manutenção e mudança desse folguedo.

Mário de Andrade em seus apontamentos sobre o boi "Pai do campo", da cidade de Belém no Estado do Pará, apresenta um documento, onde se lê: "Toadas de

Epocha Joannina do Grupo Campeão Pae do Campo. Invencível desde 1916 a 1929" (ANDRADE: 1982, 171 – 3º tomo). Nele se observa que a festa do boi é junina, e não do ciclo natalino, como ocorria no Nordeste. Nos documentos da "Missão de Pesquisas folclóricas", a música "Boi Pai do Campo é federal", tem os versos: "Boi Pai do Campo / É federal / É campeão / Dos boi bumbá" e outro verso de toada é "Dentro do Juruná os contrário não entram!" (SESC, 2006). Evidenciando uma rivalidade e clima de competição instaurado entre os grupos de boi.

No Maranhão, além da diversidade de sotaques com os bois de matraca, de orquestra, de zabumba, de costa de mão, etc, a performance pauta-se num misto apresentação do grupo e participação do público, com renovação anual do repertório, a partir do estímulo à criação de novas toadas. Maria Carvalho observa que "uma afirmativa que era corriqueira nos batalhões de Bumba-Boi 'toada passada é página virada'". (CARVALHO, 2003: 2). Os versos de uma toada do bumba-meu-boi de Pindaré, microrregião do Maranhão, onde se escuta: "Meu povo preste atenção / Nos poeta do Maranhão / Que canta sem ler no livro / Já tem em decoração. Todo ano mês de junho / Temos por obrigação / De cantar toada nova / Em louvor de São João".

É o contrário do que ocorre no Nordeste, onde não há o estímulo à criação de novas músicas anualmente e nem há a competição anual entre os grupos.

2. Transformações do folguedo na Paraíba e Rio Grande do Norte

No processo de consolidação do folguedo do boi há dois tipos de transformação: linear, enquanto manutenção do folguedo como manifestação musical unívoca, que não mudou de um sistema a outro. E não linear, com as formulações estruturais, musicais e de caráter, ocorrentes em determinados momentos da sua história.

Cascudo (1986) e Borba Filho (1982) apontam que a consolidação inicial desse folguedo se deu a partir de três ações: 1) A aglutinação de músicas e cenas de outros reisados, como a burrinha, em torno do reisado do boi; 2) a apresentação da cena do boi no final da apresentação de uma série de pequenos reisados – o que se se mantém na atualidade, quando a música do boi é a última a ser apresentada na brincadeira; 3) e a criação de músicas e cenas na prática interna do folguedo do boi, quando este já havia adquirido uma estrutura que permitia isso. E Alvarenga afirma que "[...] dada a curta

duração dessas pequenas peças elas se representavam habitualmente em série, e a sua justaposição obedecia a um único critério fixo: o reisado terminal era sempre o bumba-meu-boi" (ALVARENGA, 1982: 33).

2.1. O vir a ser como auto popular

O próximo momento de consolidação e adaptação do folguedo foi a constituição da brincadeira como um auto popular nos fins do século XVIII, com uma mudança de caráter. Para Cascudo há uma "forma teatral de enredo popular, tratando de assunto religioso ou profano, representada no ciclo das festas do Natal. O *Bumba meu boi,* resumo de *reisados e romances* sertanejos do Nordeste, diferenciados e amalgamados, com modificações locais. (CASCUDO, 1998: 24).

A brincadeira, em forma de auto popular, foi registrada na Paraíba até a década de 1980, em grupos como o de boi de reis de Mestre Manoel Lucas, registrado por Trigueiro (1977) e publicada por Pimentel (2004). Em registros desse período encontramos uma diversidade de loas recitadas, diálogos, cenas de personagens, danças e músicas. É, também, um momento em que esse folguedo se insere intensamente na cultura rural, ou com muitos elementos de ruralidade, sendo a forma de expressão mais apreciada. Depoimentos daqueles que brincavam ou assistiam esse folguedo indicam que ele era o que melhor representava as necessidades e interesses culturais populares e com a maior carga simbólica cultural, dentre as muitas outras formas de expressão cultural presentes nas culturas populares nesse momento da história. Havia cenas de caráter religioso, profano, etc ou que remontam à tradição literária oral luso-ibérica, como descreve a seguinte loa: "Levante-se cavaleiro / Pegue o cavalo e se munte / Pegue nas arma e lute / E se faça bom guerreiro / Mostre seu corpo ligeiro / A mim não mostre uma falha / Na hora da minha chegada / Bote a mão na sua espada / E vamo entrar em batalha". (LIMA, 2008: 452). Para Borba Filho, o folguedo

> Lançou mão de todos os elementos do romanceiro, da literatura de cordel, das toadas de pastoril, de loas, de tipos populares, de assombrações, do bestiário, a tudo acrescentando a improvisação dos diálogos e as danças [...], num sincretismo artístico-folclórico-religioso dos mais completos. (BORBA FILHO, 1982: 20).

Essa mudança no folguedo respondeu, também, a necessidades contextuais e ele torna-se um veículo de comunicação entre comunidades rurais ou semi-rurais. Tipos de mudança cultural são discutidos por teóricos como Spradley e McCurdy que observam:

> O conhecimento cultural de toda sociedade é constantemente modificado, aumentando, e mudado por novas idéias que são criações individuais. Estas novas idéias são inovações. [...] A mudança cultural pode ser compreendida em termos de quatro processos relacionados: *inovação, aceitação social, performance e integração*. (SPRADLEY, MCCURDY: 1989, 307).

Nettl aponta que mudanças podem advir de quatro fatores: (1) Abandono completo de um sistema por outro. Havendo neste caso mudança, mas não continuidade; (2) Mudança radical em um sistema. Mudança com continuidade; (3) Mudança gradual dentro dos sistemas; (4) e variações permitidas, mas mantida a unidade da ideia musical. Transmissão oral, improvisos, etc (NETTL, 1983: 176-178). As mudanças na brincadeira do boi de reis na Paraíba podem ser analisadas a partir dos fatores 2, 3 e 4 anteriormente colocados.

2.2. Um novo passo, uma nova estrutura.

A partir da década de 1990, a estruturação da brincadeira passa por outra transformação, o que indica o seu alto grau de flexibilidade, renovação, capacidade de se reinventar em contextos socioculturais modificados e permanecer como uma tradição atualizada: o caráter de auto é gradativamente deixado de lado e a brincadeira agora é estruturada em partes, ou seções delineadas, e sem o caráter contínuo da apresentação de um auto.

Nas pesquisas realizadas entre 1997 e 2012 no cavalo-marinho de Bayeux, Paraíba, com os mestres Gasosa e Zequinha, respectivamente, constatamos uma mudança estrutura e no caráter a brincadeira a partir das pesquisas realizadas. Usamos agora o termo "brincadeira do cavalo-marinho", e não mais do boi de reis, porque essa nomenclatura passou a ser usada em grupos na região metropolitana de João Pessoa, onde ficam a cidade de Bayeux e o distrito de Várzea Nova. Ocorre uma mudança no nome do folguedo, e na sua estruturação, a partir da influência de brincantes e mestres que participaram do folguedo do cavalo-marinho na região entre a zona da mata norte de Pernambucano e sul da Paraíba – o folguedo tem esse nome e uma estrutura diferente no Estado vizinho de Pernambuco – e depois vieram morar na região entre Bayeux e Várzea Nova, trazendo

essas influências e novidades, a partir do contato intercultural. Foi o caso do Mestre Raul – que muda o nome da brincadeira para Cavalo-marinho, em Bayeux, no início da década de 1980, e do Mestre Augusto Herculano, que também veio mata litorânea sul da Paraíba (MORENO, 1998: 8).

Nossos registros de pesquisa demonstram que a brincadeira é organizada em quatro eixos temáticos ou partes distintas:

- **1ª parte**. O mestre anuncia a brincadeira e chama Mateus, Birico e Catirina com suas respectivas músicas, diálogos e cenas – os únicos que sobraram do formato anterior como um auto.

- **2ª parte**. O mestre volta, agora com os galantes e damas (a maruja), e dá inicio a uma longa apresentação de músicas e danças. Toadas de cunho religioso, de saudação aos presentes e de referência à ecologia/natureza.

- **3ª parte**. A apresentação dos bichos e personagens, com suas devidas músicas, mas sem diálogos ou encenações: o "cavalo-marinho", o "bode", a "burra", e a personagem "Margarida", etc, antecedem a passagem do boi, onde é grande a quantidade de músicas e variedade de gêneros. O boi continua sendo o personagem principal da brincadeira do cavalo-marinho, uma manutenção no âmbito da flexibilização.

- **4ª parte**. As canções e danças de despedidas, que culminam com o apito final do mestre e as vivas finais aos donos da casa, à maruja, aos presentes e aos santos reis.

Esta estruturação e mudança no caráter da brincadeira parecem estar relacionadas a mudanças contextuais ocorrente nas últimas décadas, com o processo de urbanização do folguedo, agora migrado para a periferia dos centros urbanos. O folguedo se adapta a novas condições socioculturais e concorre com outras formas de entretenimento, como as festas nos clubes e bares.

Os brincantes sofreram impactos nos seus costumes, modos de relacionamento social, organização do trabalho e do lazer. Anteriormente os brincantes trabalhavam na localidade em que moravam, mas, agora, as profissões, horários e locais de trabalho são diferentes. Seus encontros, para o lazer e expressão cultural, se resumem a uma pequena parte da noite de um sábado, das oito às onze da noite, e isso afeta a brincadeira e o folguedo, pois "o horário de trabalho determina quanto tempo é disponível para o lazer, e a

natureza do trabalho pode afetar a quantidade e o tipo de energia que sobram para o lazer" (PARKER, 1978: 82). Mas, ainda temos um folguedo que mantém a característica de brincadeira, pois se faz objetivar a partir das necessidades culturais e de lazer dos membros do grupo e de festa comunal, porque ainda responde a desejos e necessidades das pessoas, vizinhos, amigos, etc, onde o grupo se insere; e a principal forma de performance ainda é nas ruas e outras instituições do bairro.

3. A brincadeira de evento no boi de reis Calemba Pintadinho de Mestre Dedé.

O boi de reis de Mestre Dedé (José Veríssimo Pereira Filho) existe na cidade de São Gonçalo do Amarante, região metropolitana de Natal/RN. Uma localidade que tem outros grupos como o "Bambelô da Alegria", o "Coco de Calemba" e o Pastoril de Dona Joaquina. O grupo estava parado, sem apresentações, até meados de 2017. Retomou suas atividades, mas os registros de suas apresentações indicam que ele se configura, principalmente, como uma organização para apresentações em eventos externos, não promovidos pelos próprios membros.

O Boi Calemba, pesquisado por Gurgel (1981), apresentava uma brincadeira em cinco partes ou eixos temáticos: 1) cantigas de abertura; 2) loas declamadas e encenações de pantomimas; 3) apresentação das figuras – bichos e personagens; 4) o rito do boi e 5) cantigas de despedida.

No último registro de 1917, observamos que a apresentação não tem mais eixos temáticos, ou partes claramente definidas, e que algumas músicas foram misturadas em contínuo único. Uma sequência de músicas muito adequada para apresentação que são uma espécie de "show". A sequência registrada por Damasceno (2018) é:

1. O baião Espalha Brasa;
2. Masseira;
3. Mamãe tá chorando;
4. Mar pegar fogo;
5. Jaraguá;
6. O corta-pau;

7. Foi eu que roubei a moça;
8. A burrinha;
9. O nosso mestre é de Angola;
10. O bode;
11. Baile de guerra;
12. Menino Jesus da Lapa;
13. Vamos festejar Maria;
14. Despedida do Boi.

A música "Masseira", que nesse grupo sempre aparece no início da apresentação, faz parte, em outros grupos, da "passagem do boi", no final da brincadeira. As músicas do "Jaraguá", "burrinha" e "bode", não se concentram mais no núcleo da apresentação dos bichos. Foram espalhadas em meio a outras músicas, como uma estratégia de propor variedade uma apresentação, que não tem a diversidade dos eixos temáticos. A "Despedida do boi" permanece em seu lugar, para finalizar a apresentação, mas não mais sucedida pelas "cantigas de despedida. Houve uma mudança na estruturação da brincadeira e no caráter dela, que é agora uma montagem para apresentações curtas para eventos que são contratados ou convidados.

A transformação de uma brincadeira, uma festa comunitária do grupo, que havia no passado recente, em uma apresentação para turista ver, ou citadino se entreter, nas apresentações em eventos, é parte de um processo de espetacularização e "turistização" das culturas populares (CARVALHO, 2010), refletida nesse folguedo. Esse recente processo de "refolclorização" das culturas populares torna a forçar os folguedos populares a se montarem como produtos exóticos e descontextualizados, úteis para um mercado de consumo de "bens" culturais.

Outro problema, advindo da transformação desses grupos bens patrimoniais para consumo em eventos, é a mudança na sua forma de existência cultural: o aspecto lúdico é fortemente sufocado e a atividade se "se transforma em trabalho e o prazer da exibição artística em obrigação contratual" (Gameiro et al., 2003). Não cabe mais a denominação "brincadeira" para a atividade desse grupo na atualidade, quando ocorre um gradativo processo de anulação de um tipo de ação, razão substantiva pautada no "aperfeiçoamento do social nas direções do bem-estar coletivo, da solidariedade, da

liberdade e do comprometimento, presentes nos indivíduos e no contexto normativo do grupo" (SERVA, 1997: 112), e sobressai uma ação instrumental pautada nas necessidades de realização de outras finalidades e interesses utilitários, colocados acima e para além do "brincar".

Concluindo, apontamos que a capacidade de continuidade que o folguedo do boi apresenta, reside no seu alto grau de flexibilidade, mesmo numa estrutura pouco aberta a inovações nas unidades do repertório. Entendemos, como Béhague, que "[...] todo evento musical e social representa uma mistura de continuidade e mudança, [cuja variabilidade depende] "dos valores inerentes do sistema"; sendo a sua maior flexibilidade ou elasticidade correlata "em geral ao tipo de ideologia do grupo social". (BÉHAGUE, 1992: 9-12). Consideramos, também, que as mudanças ocorrentes na história desse folguedo são resultantes, também, da formulação da tradição, que se efetiva na "eleição temporal daquilo que se fez de mais pertinente e duradouro; ou seja, mais capaz de transcender o ambiente em que se está, os valores e conceitos herdados de seu círculo de relações". (PIZA, 2006: 14).

Referências:

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 3 Volumes. (Org.) Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
BÉHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. *Art*, Salvador, (*v. 19*). Pp. 5-14, 1992.
CARVALHO, Maria. O bumba-meu-boi do Maranhão. ABANNE (Associação Brasileira de Antropólogos Norte/Nordeste). (1), *Anais...* Maranhão: Mídia Digital. 2003.
CARVALHO, José Jorge. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, Recife. Ano 14, vol. 21 (1). 39-76, 2010.
CASCUDO, Luis da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro.* São Paulo: Martins Editora, 1986.
_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
DAMASCENO, Roberto. *Performance e transmissão musical no boi de reis Calemba Pintadinho*. (Dissertação em fase de elaboração. No prelo. Cedida pelo autor). 2018
Gameiro, R., Menezes, M. F., & Carvalho, C. A.. Maracatu Pernambucano: Resistência e Adaptação na Era da Cultura Mundializada. In Carvalho, C. A. & Vieira, M. M. F. *Organizações, cultura e desenvolvimento local*: a agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional. Recife, EDUFEPE, 2003.
GURGEL, Deífilo. *ABC do boi calemba:* o boi potiguar. Natal, 1981. 45f. Monografia (Departamento de Artes) – UFRN, 1981.
LIMA, Agostinho. *A brincadeira do cavalo-marinho na Paraíba*. Salvador, 2008. 893 f. Tese (Doutorado em Música – Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música, UFBA, Salvador, 2008.

MORENO, Josane Santos. *Versos e espetáculo do cavalo-marinho de Várzea Nova*. João Pessoa, 1998. 123f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – UFPB, João Pessoa, 1998.
NETTL, Bruno. *The study of Ethnomusicology* - twenty-nine issues and concepts. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1983.
PARKER, Stanley. *A sociologia do lazer*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
PIMENTEL, Altimar. *Boi-de-reis*. João Pessoa: FIC, 2004.
PIZA, Daniel. Identidades: feridas e poros. *Revista Continente:* multicultural. Pernambuco. Ano VI nº. 70, outubro. pp. 12-14. 2006.
SERVA, Maurício. Abordagem substantiva e ação comunicativa: uma complementaridade proveitosa para a teoria das organizações. *Revista de Administração Pública***,** v.31, n.2, p.108-134, 1997.
SESC. *Missão de Pesquisas Folclóricas.* Mário de Andrade (Coord.). "Boi pai do campo é federal". Serviço Social do Comércio (SESC-SP) / Prefeitura da Cidade de São Paulo In. São Paulo. Formatado em CD: 2006. CD 6, faixa 7. CDSS005/06.
SPRADLEY, James P. e MCCURDY, David W. *Anthropology:* the cultural perspective. Illinois: Waveland Press, 1989.
TRIGUEIRO, Oswaldo. *Cavalo-marinho – Mestre Lucas*. Gravação realizada em sala do NUPPO/UFPB. por Oswaldo Trigueiro. Original em fita K7. Digitalizado por Companhia de Áudio, 2005. Acervo do NUPPO/UFPB, 1977.

Memória, cultura e história: reflexões nas composições musicais do Mestre “NECO” do município de Bujaru/PA.

Lucian José de Souza Costa e Costa

PPGARTES/UFPA – luciancosta51@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho traz reflexões a cerca das composições musicais nas letras de Mestre NECO do município de Bujaru/PA. Neste sentindo a importância do fazer musical em suas letras traz consigo uma construção de memória individual, cultura e relembra histórias de cenas do seu contexto local onde ajuda a construir novos temas para suas músicas. Neste caso, o objetivo do trabalho desdobra-se em analisar as composições de Mestre Neco a partir de sua memória, cultura e história para seu fazer musical. As questões que norteiam são as criações de um compositor desconhecido que discorre em suas letras cenas de seu município, de sua vida e momentos marcantes de um contexto amazônico. Este estudo fundamenta-se em alguns teóricos da área da etnomusicologia, como: BLACKING, HALL, CHADA, entre outros. A partir disto, foram feitas entrevistas e coletas de materiais, para a produção do texto, além de gravações de vídeo que auxiliaram na escrita, traçando a narrativa e história oral. Neste caso, a história oral tem uma grande relevância em contextos sociais onde a memória individual muita das vezes é esquecida, e consegue-se extrair parte de uma história esquecida ou talvez desconhecida. Considera-se que este material contribui como mais uma fonte de conhecimento de nossa cultura para a comunidade. A relevância do gênero do Carimbó na figura dos mestres de Carimbó e o seu ato criativo resultam em suas composições que por sua vez carregam cenas do contexto local, bem como memórias, cultura e histórias escritas e cantadas por meio de fatos sociais.

Palavras-chave: Memória. Composições musicais. Mestre “NECO”.

Memory, culture and history: reflections in the musical compositions of the Master "NECO" of the municipality of Bujaru/PA

Abstract: This work brings reflections about the musical compositions in the letters of Mestre NECO of the municipality of Bujaru/PA. In this feeling the importance of musical making in his lyrics brings with it an individual memory building, culture and recalls stories of scenes from his local context where he helps to build new themes for his songs. In this case, the objective of the work unfolds in analyzing the compositions of Mestre Neco from his memory, culture and history for his musical making. The questions that guide are the creations of an unknown composer who writes in his lyrics scenes of his municipality, his life and remarkable moments of an Amazonian context. This study is based on some theorists in the field of ethnomusicology, such as: BLACKING, HALL, CHADA, among others. From this, interviews and material collections were made for the production of the text, as well as video recordings that aided in writing, tracing narrative and oral history. In this case, oral history has great relevance in social contexts where individual memory is often forgotten, and one can extract part of a forgotten or perhaps unknown story. It is considered that this material contributes as another source of knowledge of our culture to the community. The relevance of Carimbo's genre to the figure of Carimbo's masters and his creative act result in his compositions which in turn carry scenes from the local context, as well as memories, culture and stories written and sung through social facts.

Keywords: Memory. Musical compositions. Master "NECO".

1. Introdução

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.

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).

Vale ressaltar a figura dos mestres de Carimbó: aquele que não possui um diploma acadêmico, porém, traz consigo grande conhecimento em determinada prática social. A respeito do gênero do Carimbó e a figura do mestre de Carimbó, alguns municípios do Pará possuem grandes compositores desconhecidos, mas que influenciam o contexto local por meio de suas composições, um Deles é Mestre Neco[6], do município de Bujaru, em sua narrativa aborda esse mérito de ser um mestre:

> Hoje agradeço a Deus já tenho um Documento de Mestre dado pela prefeitura de Bujaru, está escrito – Mestre Neco – Feito de Bronze tá lá em casa, tá tudo bonitinho. A prefeitura promoveu um evento para Mestres, porque aqui em Bujarú nós somos 04 mestres é eu, seu Ângelo, seu Isolando e Mestre Moreno; um mora na ilha Mocajuba, seu Zé mora ali, outro na Conceição. E até hoje eu fico fazendo música, incentivando os jovens, os próprios adultos eu também incentivo querem música eu vou lá, "Mestre Neco uma música!" (MESTRE NECO, 2017).

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).

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

[6] Cantor e compositor do município de Bujaru/ Nome associado a objeto como boneco, caneco, então surgiu "NECO". Seu nome real chama-se Bruno Santos .

do Mestre Neco em suas letras, onde traz aspectos da cena urbana, lembranças de outrora e histórias desconhecidas ou esquecida em seu município.

2. Músicas e Influências de Mestre NECO

As atividades musicais do Mestre Neco se processavam com maior frequência em festas de serestas e cordões de Boi, nesta última, para alegrar a festa, o Mestre tocava Carimbó e Xote. Mestre Neco conta que sua inspiração para se tornar cantor foi Waldick Soriano[7] identificado por ele como "o rei do bolero", cantor do qual ele fazia cover nas suas apresentações musicais. Em sua narrativa discorre:

> Tudo é raiz, Já que eu me inspirei nesses cantores, naquela época era difícil cantores gravar porque tinha censura, só gravava quem tinha aval deles, e ai eu fui me fiando nos cantores, meu pai também era musico ele era convidado, os instrumentos dele eram feitos de embaúba, escolhia uns bem bonitinhos tirava a casca e limpava, ai fazia as flautinhas dela, até aprendi com ele mas esqueci media com os dedos a distância dos buracos, eram sete buracos, daí ele metia um negócio de garrafa (MESTRE NECO, 2017).

> E ai ele me levava para as festas de tias e tios, aí nós ia pra lá e ficava bem pertinho dele tinha o grupo dele música tinha flauta, banjo, clarinete, sax, tudo eles tinham instrumento, então as vezes eu fico analisando que nós pra tocar hoje ou aprender a tocar é uma burocracia né, tem que ter escala, tem que ter mais não sei o que, pra aprender nome de nota, meu pai era analfabeto e meus avós sentava no chão pra fazer um som e mais todo o dia ia perguntar um ré, um lá, um si, tudo eles sabiam, e hoje você tem que "ah que nota é essa aqui" ah você tem que estudar pra aprender, e ai eu ia com ele em cada festa que ele me levava eu achava bonito e foi indo, foi indo, até que... e hoje por exemplo comecei a fazer grupo, todos os grupos que tinham regionais aqui fui eu que comecei a fazer (MESTRE NECO, 2017).

Bruno dos Santos Batista mais conhecido como Mestre Neco participou de alguns programas de radiodifusão para fazer a divulgação do seu Cd intitulado "*Seu Neco - Meu Poema"*. Os referidos programas foram transmitidos pela rádio Marajoara FM, um sobre a direção de Silvinho Santos e o outro sobre o comando do radialista Manacá e seu auxiliar (o repórter da madrugada) Augusto Fernandes.

> Por outro lado, o rádio levava aos ouvintes do interior, recursos culturais e de entretenimento acima das possibilidades locais: música popular cantada pelos melhores intérpretes brasileiros, como Francisco Alves e Orlando Silva, arranjos de Pinxiguinha e Radamés Gnattali, informes educativos na área da saúde, orientação profissional ao homem do campo etc... (OLIVEIRA, 2000, p.78).

A partir dessa atuação em rádio sua aparição começa a ser notada, sua música a ser ouvida e seu nome a ser conhecido. Teve influencias em anos anteriores, mas houve

[7] Eurípedes Waldick Soriano (Caetité, 13 de maio de 1933 — Rio de Janeiro, 4 de setembro de 2008) cantor e compositor brasileiro de gêneros como bolero e brega.

uma identidade própria, passou a compor e extrair de sua memória e contexto social, um viés para sua composição fluir de maneira espontânea dando acesso a outras fontes de inspiração. Neste caso percebe-se que a:

> 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).

Segundo o Mestre *O Cd "Seu Neco - Meu Poema",* possui cerca de 06 (seis) anos aproximadamente, foi gravado e masterizado no estúdio profissional de Waldinho dos teclados e Haroldo Reis contendo as seguintes faixas: *Meu broto/ Danieli*[8] */Meu poema / Amar não é sofrer/ Eu sei que vou sofrer/ Eu amo você /Novos dias/Oh lua /O clarão e a natureza /Meu signo é libra*[9] */Os mandamentos da bebida /O nome de Bujarú /A história não acabou/Esse chão /Conheci Vanessa*[10].

Nas suas composições, Mestre Neco apresenta um pouco da sua história de vida, momentos estes vividos em diferentes partes do município de Bujarú. Mestre Neco conta que inicialmente nesses tipos de manifestações culturais ele cantava músicas de outros compositores, contudo, ele sentiu a necessidade de cantar aquilo que realmente era sua verdade, ou seja, aquilo que lhe representava, o identificava.

> Ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma "produção" que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação. Esta visão problematiza a própria autoridade e a autenticidade que a expressão "identidade cultural" reivindica como sua (HALL, 2006, p. 68).

As composições do Mestre Neco carregam na sua conjuntura textual os gracejos da sua terra, seus sentimentos, a vivência com seus amigos, sua história de vida, tudo aquilo que ele admira.

> Tem suas histórias – e as histórias, por sua vez, têm seus efeitos reais, materiais e simbólicos. O passado continua a nos falar. (...) As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento (HALL, 2006, p. 70).

---

[8] Amiga para qual o Mestre compôs uma música em à data do seu aniversário.
[9] Signo astral do mestre e da sua filha.
[10] Amiga que pediu para o Mestre compor uma canção em comemoração ao seu aniversário.

Mestre Neco nos apresenta por meio das suas vívidas palavras dispostas no seu caderno de música intitulado como "*Músicas do Mestre Neco o cantor e compositor de Bujaru"*, muito da história do seu Município, tudo por meio de um olhar afável e poético de um senhor, que vive o presente com simplicidade aceitando a estranha condição humana que torna nosso corpo frágil, justo no momento em que nos tornamos mais sábio.

Segundo Chada (2011, p.5):

> A música ocorre num contexto cultural e pode, por isso, ser influenciada não só por considerações artísticas, mas também por considerações sociais, religiosas, econômicas, políticas ou pelo próprio confronto com outras formas de expressão artística.

Assim ele vai seguindo a vida, remontando o seu passado, ou seja, sua juventude que sempre esteve atrelada ao desenvolvimento e ao amadurecimento da sua cidade com muita grandeza, para mostrar para as gerações futuras um pouco da história, mas não uma história ligada a análise fria de números e censos, mas uma história vivida intensamente no Município chamado Bujaru.

3. Composições e análise de letras musicais a partir de um contexto local

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[11]

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.

Existem também composições feitas pelo Mestre Neco com teor religioso devido ele ser devoto do Nossa Senhora de Nazaré, além disso, seus pais e avós participavam da folia de reis[12], ele conta que algumas vezes chegou a frequentar esse tipo de manifestação religiosa ainda quando criança.

[11] Música composta por Mestre Neco no dia 13/06/2007, Canção encontrada no Músicas do Mestre Neco o Cantor e Compositor de Bujarú.

[12] Antiga tradição portuguesa que além de celebrar o nascimento de Jesus Cristo, remonta o momento quando os três reis magos foram visitá-lo levando presentes para celebrar sua chegada.

Círio de Nazaré[13]
Todo ano mês de outubro
Caminhamos para chegar
Na cidade hospitaleira
Que é Belém do Pará

Os romeiros de outra cidade
Caminham na estrada a pé
Pra fazer suas promessas
A virgem de Nazaré
Pra fazer suas promessas
A virgem de Nazaré

A procissão começa
Enfrente a Igreja da Sé[14]
Caminhando e cantando
Pra virgem de Nazaré
Caminhando e cantando
Pra virgem de Nazaré

É tanto papel picado
Em homenagem ao seu louvor
Com pistolas e foguetes
Doados com amor
Com pistolas e foguetes
Doados com amor

O andor é ornamentado
Para virgem de Nazaré
Os peregrinos seguram a corda
Chorando com muita fé
Os peregrinos seguram a corda
Chorando com muita fé

Maria de Nazaré
Mãezinha que eu quero bem
Proteja o seu povo
Padroeira de nossa Belém (bis)

A descrição feita do Círio de Nossa Senhora de Nazaré na composição "Círio de Nazaré" de autoria do Mestre Neco, constrói com ar de vivacidade a atmosfera dessa festa religiosa que acontece anualmente na cidade de Belém do Pará, inclusive o Mestre faz uma localização temporal do período em que se processa essa festa religiosa na sua composição, bem como descrimina de personagens, locais e adornos desta grande festa religiosa.

> O letrista escuta música e põe a letra na melodia. E quem faz uma letra para ser musicada é poeta ou letrista? (...) Letra e melodia estabelecem um casamento, formam uma amálgama que se consolida e se mostra em forma de canção. Não

[13] Música composta no dia 14/10/2007, Canção contraída nas Músicas do Mestre Neco o Cantor e Compositor de Bujaru.

[14] Sede da Arquidiocese de Belém do Pará e parte integrante do complexo histórico e religioso da cidade velha, denominado Feliz Lusitânia.

> há letra sem melodia. Letra sem melodia é poesia. Porém, entre letra e poesia não existe antagonismo. Ao contrário. Por isso é melhor deixar que se atraiam (OLIVEIRA, 2000, p. 62).

O que nos chama atenção é o processo de construção textual das composições do nosso Mestre que se considera mais compositor que um poeta, apesar de ter uma inegável veia poética aliado a um poderoso de poder síntese, transformando as mais variadas situações seja do cotidiano, festas religiosas ou folclóricas em canções.

4. Memória, cultura e história a partir das letras de Mestre "NECO"

O Carimbó por ser uma prática musical que tem características pessoais na letra, na forma de tocar, é influenciado diretamente pela sociedade, e pelo modo de vida. "A música está tão enraizada em culturas de sociedade especificas quanto a comida, a roupa e até a linguagem." (SEEGER, 2008, p. 239).Cada lugar e/ou pessoa tem uma forma diferente de fazer música, devido a sua história vivida.

Neste caso, letras de músicas que trazem riquezas de um lugar social, são fontes de estudo para outros que ouvirão ou lerão a mesma. "A música manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade" (Blacking, 2000, p. 88).

A memória é necessária, pois vai ser constitutiva da identidade, tanto individual quanto coletiva, extremamente importante para o sentido de continuidade de si e do grupo (POLLAK, 1992). Para Michael Pollak a identidade, como constructo social, é um fenômeno que não ocorre isolado, está atrelado a questão do outro, da percepção que o outro tem do grupo. Segundo Pollak (1992):

> A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetidos a flutuações, transformações, mudanças constantes. (...) Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, soa os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomara tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não (POLLAK, 1992, p. 04).

Essa construção de passado, de história de vida, das manifestações de uma sociedade é intermediada pelo documento e também pela oralidade. Neste sentido percebe-

se fontes enriquecedores que precisam ser mantidas para possíveis estudos da área, sejam eles: fato social, cenário local, entre outros aspectos não apenas musicais.

Considerações finais

Considera-se importante o uso de letras em músicas onde apresentam o contexto local expressando uma identidade própria, neste caso, o trabalho aborda aspectos do município de Bujaru trazendo influencias na música de mestre Neco. Suas composições são frutos de memórias, cultura e histórias por ele vividas.

É importante o uso da história oral e das narrativas, pois são ferramentas valiosas na construção de conhecimentos desconhecidos. É relevante esta reflexão, pois mostra que existem compositores desconhecidos que fazem de sua música um fato social ou usam o cenário de suas cidades para compor aquilo que enxergam e vivem.

O material coletado por meio de áudio, vídeo e entrevistas, aproximou o gênero do Carimbó a uma fonte enriquecedora do fazer musical, que neste caso encontra-se na figura do Mestre Neco, onde utiliza sua memória individual para o fazer musical. Com isso, o presente trabalho traz reflexões dessas composições associando ao uso da memória, cultura e história, o que pra área da etnomusicologia torna-se uma fonte enriquecedora.

O uso dessas composições não tem finalidade apenas musical, mas mostra fatos sociais da vida local em interiores paraenses construindo uma "certa identidade própria" nas músicas registradas. Com isso conseguimos aproximar as práticas musicais do Carimbó presentes nas composições do mestre "Neco" e refletir sobre o fato social e a comunicação que a música exprime em várias sociedades, seja ela urbana ou rural.

Referências

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.

CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da etnomusicologia. Belém: PAKA-TATU, 2011.216 p. **Musica e identidade na Amazônia** – GPMIA, Vol.2. Líliam Cristina da Silva Barrose Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Orgs).

COSTA, Lucian; SANTOS, Roger. **Entrevista de Bruno Santos (Mestre Neco)**, em 24 de Setembro de 2017, Bujaru. Registro audiovisual. Belém, PA.

DURÃO, Daniel. Et al. **O grupo Sacari do bairro da pedreira: carimbó do interior para a capital do Pará**. Revista Tucunduba n. 5, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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.
OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: SECULT, 2000.
POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 05, nº 10, 1992, p. 200-212.
SEEGER, Anthony. Etnografia da música**.** In: **Cadernos de Campo**. São Paulo, nº 17. 2008, pp.237-259.

Um artista desconhecido: história oral na figura de mestre “NECO” do município de Bujaru/PA sobre as suas composições e Prática musical no gênero do carimbó.

Lucian José de Souza Costa e Costa

Universidade Federal do Pará – luciancosta51@yahoo.com.br

Roger pinto dos santos

Universidade do Estado do Pará – rogerpsant@gmail.com

Resumo: Este trabalho aborda o gênero do Carimbó na figura de mestre “NECO” do município de Bujaru/PA por meio da história oral, onde narra sua história em suas composições refletindo na sua prática musical. Considera-se um artista desconhecido em seu contexto regional, porém tem suas composições registradas em áudio e na escrita, mas não divulgada no cenário cultural paraense. Tem como objetivo geral: 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. A metodologia deu-se por meio da pesquisa em campo com o recurso de entrevistas semiestruturadas utilizando as narrativas orais como processo de reconstrução da memória do Mestre “NECO”. O método da história oral é aqui adotado para recompor o cenário de suas raízes e influências com sua atuação no Carimbó. O estudo fundamenta-se na Etnomusicologia tendo como principais teóricos: MERRIAM, BLACKING, e outros autores que compõe os estudos desta área de conhecimento. Considera-se relevante a influencia do contexto local e raízes culturais dentro da construção de narrativas orais para se conhecer e preservar a memória do mestre “Neco” colaborando com seu município a respeito de cultura e ao gênero do carimbó em sua prática musical, sendo assim, a música não apenas extrai sonoridades, mas remonta história e constrói novos olhares dentro de uma sociedade.
Palavras-chave: Carimbó. Mestre “Neco”. História oral.

An unknown artist: oral history in the master figure "NECO" of the municipality of Bujarú / PA on his compositions and Musical practice in the carimbó genus

Abstract: This work approaches the genre of Carimbó in the master figure "NECO" of the municipality of Bujaru / PA through oral history, where he narrates his history in his compositions reflecting in his musical practice. He is considered an unknown artist in his regional context, but has his compositions recorded in audio and in writing, but not divulged in the cultural scene paraense. Its general objective is: Describe the processes of creation of the master compositions "Neco" and its influences to the local context. The questions that guide the present work are memories and roots that constitute the life and trajectory of the master bringing souvenirs and events in his local culture for the construction of new musical practices. The methodology was based on field research with the use of semi-structured interviews using oral narratives as a process to reconstruct the memory of the Master "NECO". The method of oral history is here adopted to recompose the scenario of its roots and influences with its performance in Carimbó. The study is based on Ethnomusicology having as main theoreticians: MERRIAM, BLACKING, and other authors that compose the studies of this area of knowledge. It is considered relevant the influence of local context and cultural roots within the construction of oral narratives to know and preserve the memory of master "Neco" collaborating with his municipality regarding culture and the genus of carimbó in his musical practice, being thus , music not only extracts sounds, but traces back history and builds new looks within a society.
Keywords: Carimbó. Master "Neco". Oral history.

1. Contextualização sobre o Carimbó e Mestre

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 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).

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 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 do convívio social torna-se um condutor de conhecimentos 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.

1.1 O carimbó do Mestre "Neco" de Bujaru

Ao longo da história do carimbó em Bujaru, vários mestres surgiram ao longo do tempo sendo três mestres conhecidos na comunidade local, entre eles mestre "Neco": cantor e compositor. Em sua fala explica o significado do termo "Neco":

> 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)



(Fig.1) Mestre "Neco" – cantor e compositor do município de Bujaru.
Acervo pessoal do autor (foto com autorização para divulgação).

O Mestre “Neco” afirma não ser um “grande tocador”, mas utiliza o violão e o banjo elétrico como instrumentos que auxiliam para compor suas canções, além dos instrumentos citados para a composição, o Mestre afirma já ter tocado bateria e outros instrumentos de percussão como a maraca, o afoxé, o triângulo e o reco-reco. Atualmente Bruno dos Santos Batista, o Mestre Neco integra o Grupo de Carimbó dos Populares de Bujaru.

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.

1.2 composições e prática musical do mestre “Neco”

Segundo Mestre Neco *O Cd “Seu Neco - Meu Poema”,* possui cerca de 6 (seis) anos aproximadamente, foi gravado e masterizado no estúdio profissional de Waldinho dos teclados e Haroldo Reis. Nas composições, Mestre Neco apresenta um pouco da sua história de vida, momentos estes vividos em diferentes partes do município de Bujaru. Mestre Neco conta que inicialmente nesses tipos de manifestações culturais ele cantava músicas de outros compositores, contudo, ele sentiu a necessidade de cantar aquilo que realmente era sua verdade, ou seja, aquilo que lhe representava, o identificava.

As composições do Mestre Neco carregam na sua conjuntura textual os gracejos da sua terra, seus sentimentos, a vivência com seus amigos, sua história de vida, tudo aquilo que ele admira.

> Tem suas histórias – e as histórias, por sua vez, têm seus efeitos reais, materiais e simbólicos. O passado continua a nos falar. (...) As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. "Não uma essência, mas um posicionamento" (HALL, 2006, p. 70).

Mestre Neco nos apresenta por meio de suas palavras o seu caderno de música intitulado como "*Músicas do Mestre Neco o cantor e compositor de Bujaru"*, muito da história do seu Município, tudo por meio de um olhar afável e poético de um senhor, que vive o presente com simplicidade aceitando a estranha condição humana que torna nosso corpo frágil, justo no momento em que nos tornamos mais sábio.



(Fig.2) Caderno de música do Mestre "NECO", contém mais de 100 páginas com canções autorais escritas desde 1982 até 2015.
Acervo pessoal do autor (foto com autorização para divulgação).

Desta maneira, mestre "Neco" remonta o passado, ou seja, sua juventude que sempre esteve atrelada ao desenvolvimento e ao amadurecimento da sua cidade com muita grandeza, para mostrar para as gerações futuras um pouco da história, mas não uma história ligada à análise fria de números e censos, mas uma história vivida intensamente no Município chamado Bujaru.

> Os usos e funções da música representam um dos mais importantes problemas da etnomusicologia. (...). Nós devemos procurar saber não apenas o que é uma

> coisa, mas, principalmente, o que ela faz para as pessoas e como ela o faz. (...). Não há dúvida de que a música funciona em todas as sociedades como símbolo de representação de outras coisas, ideias e comportamentos sempre presentes na música. Ela pode cumprir essa função por suas letras, por emoções que sugere ou ainda pela fusão dos vários elementos que a compõem. (MERRIAN, 1964, p. 223).

Existem também composições feitas pelo Mestre Neco com teor religioso devido ele ser devoto do Nossa Senhora de Nazaré, além disso, seus pais e avós participavam da folia de reis[15], ele conta que algumas vezes chegou a frequentar esse tipo de manifestação religiosa ainda quando criança.

A descrição feita do Círio de Nossa Senhora de Nazaré na composição "Círio de Nazaré" de autoria do Mestre Neco, constrói com ar de vivacidade a atmosfera dessa festa religiosa que acontece anualmente na cidade de Belém do Pará, inclusive o Mestre faz uma localização temporal do período em que se processa essa festa religiosa na sua composição, bem como descrimina de personagens, locais e adornos desta grande festa religiosa.

> O letrista escuta música e põe a letra na melodia. E quem faz uma letra para ser musicada é poeta ou letrista? (...) Letra e melodia estabelecem um casamento, formam uma amálgama que se consolida e se mostra em forma de canção. Não há letra sem melodia. Letra sem melodia é poesia. Porém, entre letra e poesia não existe antagonismo. Ao contrário. Por isso é melhor deixar que se atraiam (OLIVEIRA, 2000, p. 62).

O que nos chama atenção é o processo de construção textual das composições do nosso Mestre que se considera mais compositor que um poeta, apesar de ter uma inegável "veia poética" aliada a um poder de síntese transformando as mais variadas situações, seja do cotidiano, festas religiosas ou folclóricas em canções.

2. Memórias e construção de uma prática musical por um artista desconhecido

No presente trabalho por meio de entrevistas, obteve-se a coleta de informações na fala do Mestre Neco, trouxe momentos de seu passado e influencias para prática musical, nesse caso, a história oral teve a função de trazer de volta um cenário acolhedor e rememorável de sua vivencia em sociedade local.

[15] Antiga tradição portuguesa que além de celebrar o nascimento de Jesus Cristo, remonta o momento quando os três reis magos foram visitá-lo levando presentes para celebrar sua chegada.

Segundo Alberti (2005, p.165): “Uma das principais riquezas da história oral está em permitir o estudo das formas como as pessoas ou grupos efetuaram e elaboraram experiências, incluindo situações de aprendizado e decisões estratégicas”.

Sendo assim, em uma das composições intitulada “Cais”, o Mestre traz consigo memórias de um cenário encantador com mangueira e outros aspectos paisagísticos que colaboraram para sua composição citada acima. Na síntese de sua fala obteve-se a seguinte reflexão:

> O Mestre Neco conta com um ar saudosista que o cais mencionado na canção era o cais do Município de Bujaru, e que o referido cais já foi um espaço muito bonito localizado às margens do Rio Guamá, que passa em frente à Bujaru. 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. O espaço juntamente com suas minúcias se desfez 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. (Mestre Neco, 2017)

Para Le Goff (2003, p. 224), “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”; ou seja, é o passado reconstruído e compartilhado no tempo e no espaço presente, mantendo uma atividade constantemente mutável e movediça.

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.

Considerações finais

Este trabalho vem a ser mais um complemento da etnomusicologia, diante das novas possibilidades que as músicas de carimbó do Mestre Neco e sua história podem trazer para os alunos, pois novas ideias foram adicionadas seja na metodologia que foi utilizada, como também para contribuir na formação e capacitação de profissionais da etnomusicologia e a educação musical.

Através da entrevista e de materiais audiovisuais, foi possível coletar memórias e culturas na fala do Mestre “Neco”, resultando nas práticas do carimbó no município de Bujaru, onde teve suas influências registradas e vem contribuindo para a cultura local.

Vale ressaltar os processos de criação, de aquisição e transmissão de música, de construção de conhecimento e de significado musical que acontecem socialmente, por meio da participação do Mestre com suas apresentações no município.

A contribuição do material coletado para o documento final vem para registrar valores de uma cultura, por meio do gênero do carimbó, presentes nas composições do Mestre “Neco”, isso traz uma crescente para essa manifestação artística, sendo que a sociedade adquire o conhecimento a cerca desses valores, costumes e história onde tanto o municio de Bujaru como o próprio Mestre “Neco” recebem valorização por serem os personagens principais desse contexto cultural mencionado ao logo do trabalho.

Com isso conseguimos aproximar as práticas musicais do carimbo presentes nas composições do mestre “Neco” e expandir esse gênero a outros segmentos e até mesmos a outros lugares onde a sociedade desconhece, sendo assim, trazendo valores na cultura bujaruense.

Referências

ALBERTI, Verena. **Fontes Orais: Histórias dentro da História**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005. Pp.155-202.
BAUER, Martin W. e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático**. 4a ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
BLACKING, John. **How musical is man?** 6a ed. Seattle: University of Washington, 2000.
COSTA, Lucian; SANTOS, Roger. **Entrevista de Bruno Santos (Mestre Neco)**, em 24 de Setembro de 2017, Bujaru. Registro audiovisual. Belém, PA.
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.
HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
INCT. **Seminário encontro de saberes nas universidades: bases para um diálogo interepistêmico**. Brasília, 16 e 17 de Junho de 2015. P.11-14.
LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. São Paulo: Campinas, editora da Unicamp, 3º Ed. 2003.
MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: SECULT, 2000.
THOMPSOM, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

O Inventário Participativo da Viola de Buriti e o prêmio Culturas Populares: relatos de experiência a partir de uma Etnomusicologia Aplicada

Marcus Facchin Bonilla
UFT/ UFPA - marcusbonilla@uft.edu.br

Sonia Chada
UFPA – sonchada@gmail.com

Ana Claudia Matos da Silva
UnB – anamumbuca2@gmail.com

Sirlene Matos da Silva
UFT - sirlenguia@hotmail.com

Givoene Matos da Silva
UFT - givoenemumbuca@outlook.com

Keila Barbosa da Silva
UFT - keilamumbuca@gmail.com

Railane Ribeiro da Silva
UFT - railaneuniversitaria@gmail.com

Núbia Matos da Silva
Quilombo Mumbuca - matosnubia12@gmail.com

Resumo: O presente trabalho traz um recorte de aspectos de construção de conhecimento referente a uma pesquisa de doutorado que vem sendo desenvolvida sobre as práticas musicais da viola de buriti na comunidade quilombola do Mumbuca, localizada no município de Mateiros/TO, região do Jalapão. A metodologia adotada foi a da Etnomusicologia Aplicada, nos termos de Harrison e Pettan, 2010, com embasamento nos princípios filosóficos de Paulo Freire (2014), envolvendo um pesquisador externo e um grupo de pesquisadoras acadêmicas do quilombo. Aqui são apresentados parte dos resultados alcançados a partir da construção de um Inventário Participativo e de um projeto de fomento cultural realizado por esse grupo.

Palavras-chave: Viola de buriti. Etnomusicologia aplicada. Educação do campo.

The Participatory Inventory of the Viola de Buriti and the Prize Popular Cultures: experience reports in an Applied Ethnomusicology

Abstract: The present work brings a cut of aspects of knowledge construction related to a doctoral research that has been developed on the musical practices of the viola de buriti in the quilombola community of Mumbuca, located in the municipality of Mateiros/TO, Jalapão region. The methodology adopted was that of Applied Ethnomusicology, according to Harrison and Pettan, 2010, based on the philosophical principles of Paulo Freire (2014), involving an external researcher and a group of academic researchers from the village. Here are presented part of the results obtained from the construction of a Participatory Inventory and a cultural development project carried out by this group.

Keywords: Viola de buriti. Applied Ethnomusicology. Countryside education.

1. Introdução

O presente trabalho traz um recorte de alguns aspectos desenvolvidos em uma pesquisa de doutorado em que adotamos a Etnomusicologia Aplicada, ou Pesquisa-ação participativa, como metodologia, junto com o quilombo Mumbuca, no município de Mateiros/TO, região do Jalapão. Nesse artigo ressaltamos duas ações realizadas: o Inventário Participativo, nos moldes propostos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (IPHAN, 2016) e a participação no Prêmio Culturas Populares – Edição Leandro Gomes de Barros, do Ministério da Cultura. Nestas ações destacamos os processos educativos e de construção de conhecimentos que foram desencadeados no decorrer da pesquisa.

Os resultados apresentados são fruto de uma construção coletiva, envolvendo um pesquisador externo e um grupo de pesquisadoras desse quilombo, num contributo de interesses em torno das práticas que envolvem um instrumento musical produzido pelos próprios músicos e artistas do quilombo, a Viola de Buriti.

2. A Etnomusicologia Aplicada

Como já destacado, reiteramos que se trata de uma pesquisa em que adotamos a metodologia da Etnomusicologia Aplicada, conhecida também nas demais áreas do conhecimento como Pesquisa-ação Participativa, em que a prioridade dos processos de pesquisa está nos interesses dos próprios sujeitos envolvidos nas pesquisas em uma relação sujeito-sujeito, e não sujeito-objeto, como rege grande parte das pesquisas acadêmicas. A definição que temos adotado foi a do “documento colaborativo”, elaborado na ocasião do

39º Encontro Mundial do *Internacional Council for Traditional Music* – ICTM, ocorrido em Viena, Áustria, no ano de 2007, em que ficou definido que a:

> ETNOMUSICOLOGIA APLICADA é uma abordagem guiada por princípios de responsabilidade social que expande os objetivos acadêmicos usuais, alargando e aprofundando o conhecimento e a compreensão na busca de solução de problemas concretos e em direção a trabalhar dentro e além dos contextos acadêmicos típicos (HARRISON e PETTAN, 2010: p. 1. Tradução nossa)[16]

É importante pontuar que os pesquisadores e as pesquisadoras desse trabalho estão conectados e possuem um elo direto com a Educação do Campo[17]. Essa definição dialoga com essa área, pois sua fundamentação teórica baseia-se nos princípios da pedagogia humanizadora desenvolvida por autores como Paulo Freire (2014) e Carlos Brandão (1981). Segundo os autores, a aprendizagem não pode ser desvinculada dos processos de pesquisa e vice-versa, e as metodologias de pesquisa-ação participativas são as que respeitam os interesses dos sujeitos e primam pelas relações de viés sujeito-sujeito em todos os processos e etapas de pesquisa.

Diante desse entendimento, a primeira ação da pesquisa foi a de buscar entender as principais demandas e interesses que essas pessoas têm em relação às atividades artísticas e musicais e, em especial, o que almejam que possa ser examinado e visibilizado para a comunidade acadêmica, em relação às práticas musicais que são desenvolvidas com a Viola de Buriti.

3. Os acordos com a comunidade

O contato do pesquisador externo com a comunidade aconteceu de forma muito natural, visto que alguns membros dessa comunidade ingressaram no curso de Educação do Campo no qual o pesquisador atua como professor. Como a natureza desse curso envolve a Pedagogia da Alternância[18], as visitas do pesquisador a comunidade já vinham acontecendo há algum tempo, assim como a construção de uma relação de

---

[16] APPLIED ETHNOMUSICOLOGY is the approach guided by principles of social responsibility, which extends the usual academic goal of broadening and deepening knowledge and understanding toward solving concrete problems and toward working both inside and beyond typical academic contexts.

[17] A noção de Educação do Campo é recente e nasce das demandas dos movimentos sociais do campo, em especial do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra – MST, que defendem uma educação que respeite as especificidades do homem e da mulher do campo. Para melhor entendimento sobre essa questão ver as publicações do autor específicas sobre o assunto: (BONILLA, 2015a; 2015b; 2016; BONILLA e CHADA, 2017, BONILLA e RUAS, 2018).

[18] Metodologia amplamente adotada nos cursos de Educação do Campo que envolve, entre outros princípios, vivências em dois espaços diferentes - o Tempo Escola, com atividades concentradas no ambiente escolar, e um Tempo Comunidade, que ocorre na comunidade dos próprios educandos. Para mais detalhes e aprofundamentos ver Silva (2011), Silva et al.., (2017).

confiança mútua. Porém, a primeira viagem à campo, com o objetivo específico dessa pesquisa ocorreu apenas em fevereiro de 2017 e teve o objetivo de conhecer e identificar as principais demandas comunitárias sobre a temática proposta. Em reunião com as lideranças, acadêmicas e artistas da comunidade, a primeira demanda identificada foi no sentido de registrar as produções musicais da comunidade de forma escrita, em partitura. Esta ação, além de representar simbolicamente a imersão da produção artística da comunidade na "linguagem dos brancos", - usando os termos de uma das lideranças -, poderá proporcionar desdobramentos que podem incluir produtos, como no caso de publicações em formato de livro (*Songbook*), assim como contribuir para a segurança jurídica da comunidade, possibilitando que seu registro seja usado para a garantia de direitos autorais.

Outra demanda manifesta pela comunidade foi a da inscrição da Viola de Buriti como Patrimônio Imaterial nos livros de registros do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Demanda que, pelo grau de sua importância, passou a guiar as demais metodologias de pesquisa adotadas no trabalho de campo, levando-se em conta que foram feitas entrevistas e um documentário que, por si só, é uma poderosa ferramenta de pesquisa, além do que, foi formado um grupo de pesquisadoras da própria comunidade para a construção coletiva do "Inventário Participativo", procedimento investigativo prévio envolvendo a comunidade, orientada pelo IPHAN, para iniciar os processos de registro.

Não menos importante, foi acordado um empenho, no sentido de auxílio na capacitação acadêmica das pesquisadoras envolvidas no trabalho, para a produção de textos coletivos[19], inclusive com críticas a trabalhos feitos sobre a comunidade, e que não respeitaram os princípios de retorno e aprovação das lideranças para publicação dos resultados, o que gerou uma série de descontentamentos e desconfianças em relação a pesquisadores externos e, consequentemente, a trabalhos acadêmicos produzidos sobre questões importantes do povoado.

4. O Inventário Participativo

Como mencionado sobre os acordos com a comunidade, uma das demandas levantadas foi a de trabalhar para possibilitar o registro da Viola de Buriti como Patrimônio Imaterial, junto ao IPHAN. Essa demanda foi a mais impactante para a pesquisa. Para atingir esse objetivo, nos organizamos para a realização de um Inventário Participativo,

[19] Ver as publicações coletivas: (BONILLA et al., 2017a; 2017b; 2017c; 2017d; 2018).

dentro das metodologias orientadas pelo próprio Instituto, em uma publicação específica (IPHAN, 2016), assim como nos empenhamos na criação de um documentário sobre as práticas musicais que envolvem a Viola de Buriti e seus modos de fazer, que contou com a participação dos mestres, mestras e artistas populares da comunidade.

Como se trata de uma demanda que partiu dos próprios moradores, o impacto na comunidade foi positivo, o que já era esperado, porém, entendemos que algumas questões devem ser aprofundadas de forma mais reflexiva.

O Inventário Participativo tem como principal metodologia a realização de entrevistas com as lideranças, artistas, mestres e mestras da cultura popular, buscando nas suas memórias as relações da Viola de Buriti com suas práticas musicais atuais e do passado, dos seus antepassados, assim como dos modos de fazer do quilombo e de suas heranças culturais.

Para usar os termos do historiador francês Pierre Nora (1993), a Viola de Buriti caracteriza-se com o que ele entende por um "Lugar de Memória" no contexto dessa comunidade, por carregar em si o material, o simbólico e o funcional de forma simultânea. O aspecto material trata-se da própria materialização do instrumento, confeccionado a partir dos talos secos da palmeira do buriti, planta nativa do cerrado (*Mauritia Flexuosa*) e recorrente nessa região. A inventividade e a criatividade dos artistas do Jalapão proporcionaram a materialização desse instrumento musical que é construído com matéria prima de características únicas e restritas, à priori, aos territórios de abrangência dessa planta.

Diante dessa característica, a Viola de Buriti carrega também uma carga simbólica de forte aproximação e de pertencimento com os artistas e moradores da região. Não se trata apenas de um instrumento musical, mas sim de um objeto símbolo que representa os "jalapoeiros", como eles se identificam. Ainda, a Viola de Buriti tem função específica nas práticas musicais da comunidade, seja nas atividades laborais, de diversão, de turismo, de sustento e, em algumas regiões vizinhas, a viola também é utilizada em algumas práticas religiosas.

O Inventário Participativo resultou em um texto colaborativo entre os pesquisadores e as pesquisadoras locais, e contou com a transcrição literal das falas dos mestres, mestras e artistas do povoado, incluindo fotografias, transcrições em partitura de algumas das músicas tradicionais e uma breve análise crítica de aspectos das práticas musicais observadas.

É um processo complexo, que mexe tanto com a memória quanto com a história do quilombo. Recorrendo novamente a Pierre Nora, seria como se estivéssemos saindo da memória e entrando para a história, "o arrancar da história da memória" (1993, p. 10). O autor atrela a memória a própria natureza do estar vivo, com todas as suas instabilidades e fragilidades, "aberta a dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações" (idem, p. 9). Os registros realizados, concordando com Nora, revelaram o que é importante para o quilombo nesse momento, em especial durante as entrevistas e as gravações, e refletem uma realidade específica. Por outro lado, assumimos responsabilidades, e as pessoas envolvidas no registro, do povoado, estão cientes de que após a realização desses registros, surge um capítulo da história dessas pessoas, que será contada.

5. O Prêmio Culturas Populares

Como mais uma "ação" dessa pesquisa-ação participativa ou Etnomusicologia Aplicada, fomos contemplados com o prêmio *Culturas Populares* – Edição Leandro Gomes de Barros, do Ministério da Cultura. Um prêmio em dinheiro para a criação do *Memorial do Quilombo Mumbuca*, juntamente com um Ponto de Cultura no povoado, fruto de mais um projeto elaborado conjuntamente entre o pesquisador externo e as pesquisadoras da comunidade. A verba dessa premiação atenderá, inicialmente, a reestruturação e reforma de um espaço cedido em parceria com a Associação local, que servirá como um acervo das diferentes atividades culturais e memórias produzidas pelo quilombo. Enquanto aguardamos o resultado de outros editais de apoio cultural a que estamos concorrendo, as pesquisadoras têm conseguido também recursos de outros projetos para melhor equiparem esse espaço com ações colaborativas.

Imaginamos que o *Memorial do Quilombo Mumbuca* possa contribuir para o fortalecimento das memórias e da cultura local, de forma que os moradores do povoado tenham acesso facilitado, podendo ser reorganizado e transformado para melhor atender aos próprios interesses da comunidade, além de poder funcionar como um local para a construção de conhecimentos em torno da viola de buriti. Vale lembrar que, certamente, haverá produtos decorrentes dessa pesquisa, tais como cópias de documentário, cadernos de canções, entre outros, para consulta nesse local, assim como para uma possível venda,

podendo seus recursos serem revertidos para a própria manutenção do espaço, ou mesmo para outras demandas que o quilombo assim desejar.

6. Breves considerações

O trabalho coletivo, segundo os pré-supostos de Paulo Freire (2014) de usar a Viola de Buriti como "meio" para a construção de conhecimentos de forma dialética entre pesquisadores de dentro e de fora do quilombo, demonstrou ser uma eficiente ferramenta pedagógica para o "ser mais" dos pesquisadores envolvidos, e também dos artistas e pessoas envolvidas com as práticas musicais, além de contribuir efetivamente para trabalhar as aspirações apontadas pelos membros do quilombo.

Com o trabalho coletivo que vem sendo realizado, a partir do uso de metodologias que priorizam a responsabilidade social e os sujeitos envolvidos nos processos de pesquisa, temos alcançado um ganho qualitativo na trajetória acadêmica e o empoderamento da comunidade sobre o seu saber e fazer, inclusive musical. O quilombo Mumbuca é a transmissora dos padrões da sua cultura. Este depende de sistemas de pensamento e valores em que o grupo acredita, e ainda que essas estruturas não possam ser verbalizadas, elas existem, de alguma forma, na mente das pessoas. A ação social confere poder as práticas desenvolvidas pelo quilombo, relacionadas às suas características e a suas formas de pensar e agir.

Referências:

BONILLA, M. Licenciatura em artes e música para a Educação do Campo: Lutas, Disputas e desafios. Em: *Anais.* VII ENABET: Redes, trânsitos e resistências. Florianópolis, UFSC, 2015a. p. 433-442.

BONILLA, M. Licenciatura em Educação do Campo no norte do Tocantins: Lutas, disputas e desafios para uma habilitação em artes visuais e música. Em: *Anais.* V Simpósio Internacional de Música na Amazônia - SIMA. UFRR: Porto Velho, 2015b. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B76yJiCrjVAnS1p5ZnVrcGhaWFU/view>. Acesso em 28 abril 2018.

BONILLA, M. A música e a formação de professores em Educação do Campo: uma proposta dialógica. Em: *Anais.* I Seminário Internacional de Educação do Campo da UFT. Palmas: UFT, 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/317801158_Anais_do_I_Congresso_Internacional_de_Educacao_do_Campo_da_Universidade_Federal_do_Tocantins_I_International_Congress_of_Rural_Education_of_the_Federal_University_of_Tocantins>. Acesso em 28 abril 2018.

BONILLA, M; CHADA, Sonia M. M. Etnomusicologia participativa: um ponto de intersecção entre música e Educação do Campo. Em: *Anais.* III Jornada de Etnomusicologia. Belém: UFPA, 2017. Disponível em: <http://www.labetno.ufpa.br/PDF/IIIJornadaAnais.pdf>. Acesso em: 28 abril 2018.

BONILLA, M; RUAS, José Jarbas. Problematização sobre o ensino de música no contexto da Educação do Campo: o caso de Tocantinópolis. Em: SANTOS, A. R.; SANTOS, W. R. dos. *Educação Musical na Educação do Campo*: Outras Epistemologias. Palmas: EDUFT, 2018.

BONILLA, M. SILVA, Ana Cláudia M.; CHADA, Sonia M. A violinha de buriti da comunidade Mumbuca: por uma etnomusicologia participativa. Em: *Anais*. VI Simpósio Internacional de Musica na Amazônia – SIMA. Macapá: UEAP, 2017a.

BONILLA, M; CHADA, Sonia M.; SILVA, Ana Cláudia M.; SILVA, Sirlene M.; SILVA, Givoene M. A música e a voz da comunidade Mumbuca. Em: *Anais*. 1ª Jornada de Pesquisa em Artes da UFPA. Belém, 2017b. (no prelo)

BONILLA, M; CHADA, Sonia M.; SILVA, Ana Cláudia; SILVA, Sirlene M.; SILVA, Givoene M.; SILVA, Keila B.; SILVA, Núbia M.; SILVA, Railane R. A perspectiva do pesquisador pesquisado na etnomusicologia: o caso do estudo sobre a viola de buriti na comunidade Mumbuca no Jalapão, TO. Em: *Anais.* IV Jornada de Etnomusicologia da UFPA. Belém, 2017c. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B3kNYpQSeQfmYTVXaGtfWHdLNUhOUkVOdzBtUDNOakVKeHpZ/view>. Acesso em 28 abril 2018.

BONILLA, M; CHADA, Sonia M.; SILVA, Ana Cláudia; SILVA, Sirlene M.; SILVA, Givoene M.; SILVA, Keila B.; SILVA, Núbia M.; SILVA, Railane R. A pesquisa-ação participativa como ferramenta para o engajamento artístico: relato de uma experiência de campo no Mumbuca, Jalapão-TO. Em: *Anais*. VIII Fórum Bienal de Pesquisa em Arte. Belém: UFPA, 2017d. (no prelo)

BONILLA, M; CHADA, Sonia M.; SILVA, Ana Cláudia; SILVA, Sirlene M.; SILVA, Givoene M.; SILVA, Keila B.; SILVA, Núbia M.; SILVA, Railane R. A Viola de Buriti da Comunidade Mumbuca: a pesquisa participativa para a compreensão da prática musical. Em: ARAÚJO, G. ; SILVA, M, RUAS, J. *Educação do Campo, artes e formação docente*. Volume 2. EDUFT: Palmas, 2018.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Pesquisa Participante*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 58 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HARRISON, K.; PETTAN, S. Introduction. In: HARRISON, K.; MACKINLAY, E.; PETTAN, S. (Edit.) Applied Ethnomusicology*: Historical and Contemporary Approaches*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

IPHAN, Instituto do Patrimôio Histórico e Artístico Nacional. *Educação Patrimonial*: Inventários Participativos. Manual de Aplicação. Brasília-DF, 2016.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun Khoury. Projeto História. São Paulo, (10), dez. 1993.

SILVA, Cícero da. *Pedagogia da Alternância*: um estudo do gênero Caderno da Realidade com foco na retextualização. 2011. 149f. Dissertação (Mestrado em Letras: Ensino de Língua e Literatura). UFT, Araguaína, 2011.

SILVA, Cícero da. MIRANDA, Cássia Ferreira; COVER, Maciel; BONILLA, Marcus Facchin; OLIVEIRA, Ubiratan Francisco de. Licenciatura em educação do campo com habilitação em artes e música: trajetória e desafios na região do bico do papagaio, Brasil. In: *Revista Triângulo*. V.10, n.1. 2017. Disponível em:

<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/revistatriangulo/article/view/2186> acesso em 10 out, 2017.

Algumas reflexões sobre o Awê.

Autora: Daniele Damasceno Fischer

Universidade Federal de Minas Gerais – danielefischer15@gmail.com

Orientadora: Dra. Glaura Lucas

Universidade Federal de Minas Gerais - glauralucas@yahoo.com.br

Resumo: A presente discussão é um desmembramento de nossa pesquisa de mestrado (Fischer, 2017). Tal empreitada consistiu na realização de uma etnografia que teve como foco o contato estabelecido entre um grupo de indígenas da etnia Pataxó e comunidade escolar. Nosso campo se desenvolveu em dez escolas de Belo Horizonte e adjacências. A partir de nossas observações, foi possível constatar a importância das práticas musicais dos Pataxó (práticas essas que recebem a denominação de Awê) em sua imbricada relação com seus processos de reafirmação identitária e demarcação étnica. O objetivo do presente trabalho é propor reflexões a partir do conceito de espetacularização proposto por Carvalho (2012) em contraposição à prática performática do Awê tal como esta prática musical Pataxó foi vivenciada e compartilhada nas diversas escolas do campo de pesquisa. Carvalho (2012), ao apresentar o conceito de espetacularização, nos coloca várias questões que se fazem presentes quando expressões musicais e culturais de grupos tradicionais são apartadas de seus contextos específicos. Dentre os questionamentos do autor destacam-se reflexões em relação à compactação temporal e à dissociação ritualística quando tais expressões são distanciadas de seus contextos sagrados. Ainda que o Awê seja vivenciado nas aldeias de forma mais expandida no que tange à sua duração, bem como no que concerne à incorporação de mais elementos como o uso de inalantes e bebidas (Vieira, 2016), seu uso mais compactado e seu distanciamento de outros momentos ritualísticos (quando de seu compartilhamento nas escolas), não devem ser avaliados perante as chaves de análise propostas por Carvalho (2012), dada a importância do compartilhamento dessas expressões em diversos contextos como forma de divulgação da cultura e da luta do povo Pataxó, bem como à autonomia dos próprios indígenas em gerir a duração de tais momentos e de quais elementos devem ou não fazer parte.

Palavras-chave: Awê. Escolas regulares. Pataxó.

Some Reflections on Awê

Abstract: The present discussion is a dismemberment of our master's research (Fischer, 2017). Such an endeavour consisted in the realization of an ethnography focused on the contact between an indigenous group from the Pataxó ethnicity and a school community. Our fieldwork was developed in ten schools from Belo Horizonte and surroundings. From our observations, it was possible to confirm the importance of Pataxó's musical practices (which are known as Awê) in its interconnected relationship with their processes of identity reaffirmation and ethnic demarcation. The goal of this study is to propose reflections starting from the concept of spectacularization proposed by Carvalho (2012) in contrast to the performance practice of Awê such as this Pataxó musical practice was experienced and shared in several schools of the research field. Carvalho (2012), when introduces the concept of spectacularization, shows us different questions that appear when musical and cultural expressions of traditional groups are parted from their specifics contexts. Among the author's questionings, it highlights reflections about temporal compaction and ritualistic dissociation when such expressions are distanced from their sacred contexts. Even if Awê is experienced in the villages in a more expanded way related to its duration, as well as regarding the

incorporation of more elements such as the use of inhalants and beverages (Vieira, 2016), its use is more compacted and its detachment from other ritualistic moments (when sharing it in schools), must not be evaluated towards the analysis keys proposed by Carvalho (2012), given the importance of sharing these expressions in multiple contexts as a way to disclose the Pataxó's culture and struggle, as well as the indigenous autonomy managing the duration of such moments and which elements may or may not be part of it.

Keywords: Awê. Regular schools. Pataxó.

1. Introdução

A presente discussão é um desmembramento de nossa pesquisa de mestrado (Fischer, 2017). Confesso que, na verdade, a situação motivadora surgiu no contexto acadêmico e foi fruto de um incômodo sentido por mim perante a situação.

Em 2017, três meses após minha defesa, estava eu em companhia de meus pares (colegas da pós-graduação) e de meus professores (professores da UFMG) num cenário de apresentações de trabalhos da primeira jornada do Gret[i].

Após a minha apresentação, em que justamente abordei minha pesquisa (observações iniciais, desenvolvimento do campo e conclusões), a sessão para perguntas foi aberta (como é de praxe em apresentações com esta formatação) e fui interpelada por uma aluna de doutorado. Sua pergunta consistiu em averiguar se o Awê (mais adiante será explicado) - tal como o mesmo acontece no cenário das escolas – não seria um caso de espetacularização.

Confesso que fui pega de surpresa com a pergunta, e me pus a pensar numa resposta à altura que pudesse justificar a formatação dessa expressão, pois, inevitavelmente quando lemos o artigo de Carvalho (2010) percebemos a perversidade que envolve esse contexto de espetacularização. A partir das reflexões propostas pelo autor, descortina-se um panorama onde começamos a entender o interesse de muitos produtores e classes de espectadores para o campo das culturas populares e de como o conceito de espetacularização se torna adequado quando pensamos na objetificação em que "o outro" é colocado.

Diante desse questionamento, senti-me motivada a pensar sobre isso e aqui neste artigo compartilho um pouco de minhas reflexões com a intenção de ampliar o debate tão necessário iniciado por Carvalho.

2. Algumas considerações iniciais a respeito de nosso campo de pesquisa

Antes de iniciarmos nossas ponderações gostaríamos de contextualizar brevemente nosso campo de pesquisa e como chegamos a ele.

Nossa pesquisa consistiu na realização de uma etnografia que teve como foco o contato estabelecido entre um grupo de indígenas da etnia Pataxó e comunidade escolar. Nosso campo se desenvolveu em dez escolas regulares de Belo Horizonte e adjacências configurando o que Prass (2009) conceitua como um trabalho multissituado.

Incialmente, tínhamos como objetivo averiguar a aplicação da Lei 11.645/08[ii] nas escolas, de modo a investigar se os (as) professores (as) estavam trabalhando os elementos referentes à cultura e música indígenas (nosso foco desde o início já tinha o objetivo de se afunilar nessa vertente, dada a amplitude dos campos referentes à cultura ameríndia e africana). Pretendíamos distribuir um questionário como forma quantitativa de fazer esse levantamento.

Porém, ao refletirmos sobre os desdobramentos de tal tarefa, percebemos que seria uma investigação de cunho qualitativo e com resultados panorâmicos, porém, sem um aprofundamento investigativo. A partir dessas reflexões, nos mobilizamos à procura de centros de referência da cultura indígena em B.H (Belo Horizonte), a fim de que pudéssemos investigar a referida lei, porém, sob um viés mais qualitativo e através do olhar dos próprios indígenas.

Foi por um acaso que tomamos contato com uma representante da causa indígena em B.H.[iii], chamada Avelin, a qual nos abriu as portas para que pudéssemos realizar nossa pesquisa.

Avelin me informou a respeito de um projeto intitulado Kijetxawê[iv] que havia sido elaborado por ela e por X***[v] e que consiste na proposta de levar um grupo de indígenas da etnia Pataxó nas escolas com o objetivo de trabalhar alguns elementos de sua cultura com os alunos (em forma de palestra e em cumprimento às deliberações da Lei 11.645/08). Em contrapartida pelo trabalho oferecido, a escola oferece um espaço para que os Pataxó possam expor e comercializar seu artesanato, que hoje configura o principal meio de subsistência desses indígenas (segundo a fala de meus próprios interlocutores, assim como também podemos encontrar referências em GRUNEWALD, 2001 – MELATTI, 1995 e PORTO, 2014).

Através desse projeto, portanto, um grupo de indígenas da etnia Pataxó vem desenvolvendo um rico trabalho de trocas culturais com a comunidade escolar, ao mesmo tempo em que amplia a visibilidade sobre a luta dos povos indígenas em geral e sobretudo em relação à luta dos Pataxó por seus direitos.

3. Breve descrição do trabalho de campo

Em minha pesquisa, tive a oportunidade de acompanhar dois grupos distintos de indígenas. Ainda que a abordagem dos grupos fosse diferenciada, o Awê foi o elemento em comum e sempre presente em todas as visitas.

Um grupo trabalhava mais os aspectos de curiosidades gerais sobre a cultura indígena em geral e a cultura Pataxó, e o outro grupo tinha um discurso mais político, conceituando a PEC 215[vi] e fazendo um apelo para que os alunos se manifestassem contra, em redes sociais. Porém, o Awê era sempre o elemento que fazia a abertura do contato entre indígenas e comunidade escolar e mais ainda, foi o único elemento que, apesar das diferentes formatações das abordagens dos dois grupos, manteve-se instituído de uma homogeneidade nas diferentes escolas.

Para elucidar um pouco mais esse momento, compartilho a seguir um excerto de minha dissertação[vii], onde o Awê é descrito com mais detalhes:

Quando os Pataxó chegavam nas escolas, arrumavam primeiramente a exposição do artesanato e logo depois da exposição cuidadosamente montada – com a preocupação de dispor de modo organizado e harmônico todas as peças que poderiam ser comercializadas – eles se dirigiam para o local indicado pela escola, onde esperariam ou estavam sendo esperados pelos alunos. E ali, naquele espaço, oficialmente começavam os trabalhos (me dava sempre a impressão de que a montagem da exposição era um momento prévio, de preparo, para ser usufruído somente depois de se oficializarem enquanto presença, mesmo porque o comércio dos produtos era estabelecido depois do primeiro contato com os alunos), se apresentando enquanto indígenas da etnia Pataxó (por meio de seus nomes indígenas), e logo em seguida, diziam que iriam compartilhar um pouco de sua cultura, passando em seguida para o Awê.

Na maioria das vezes, iniciavam os cânticos com uma oração chamada Kanã Pataxi Petoi[viii], oração esta, onde, segundo os meus interlocutores, é o momento não só de agradecimento, mas também de pedir proteção a Niamisu (motivação também citada por VIEIRA, 2016).

Abaixados durante a oração, algum indígena em solo entoava este cântico, ao que era seguido pelos outros em intenção, no mesmo movimento corporal de recolhimento e resignação. Após cantarem sua oração, levantavam-se e diziam ser o momento do Awê.

Ao levantarem-se para fazer o Awê, os indígenas colocavam-se em posição circular, e em fila indiana. As evoluções corporais eram feitas caminhando-se pelo espaço, porém, com uma característica batida de pé mais enfática em cada 2º tempo de uma métrica binária, o que era também executado concomitantemente pelos maracás.

Os cânticos em sua maioria eram executados em Patxohã.

A média de cantos entoados girava em torno de quatro cantos após a oração inicial. Cada canto era repetido de três a seis vezes.

4. O Awê e sua importância no contexto da cultura Pataxó

O Awê alcançou em nossa pesquisa um destaque ímpar no que diz respeito aos elementos culturais de demarcação étnica. Na pesquisa bibliográfica, também pudemos verificar a força dessa prática musical perante as comunidades indígenas Pataxó como elemento aglutinador (após longo período de dispersão causado pelo Fogo de 51[ix]) bem como parte constituinte da atualização cultural e revitalização do Patxohã (ver mais em SANTANA, 2016).

A partir de nossas observações, foi possível constatar a importância das práticas musicais dos Pataxó (práticas essas que recebem a denominação de Awê) em sua imbricada relação com seus processos de reafirmação identitária e demarcação étnica.

Ao levar o Awê para as escolas - mesmo que em uma formatação reduzida em relação ao ritual maior que é realizado nas aldeias - os Pataxó demonstram os aspectos de sua cultura e suscitam nos alunos o debate sobre as questões indígenas ao mesmo tempo em que alcançam maior visibilidade para suas lutas e sua própria existência.

5. Algumas reflexões a respeito do Awê em contraponto ao conceito de espetacularização

O antropólogo e pesquisador José Jorge de Carvalho (2010) traz uma ímpar contribuição ao campo das reflexões concernentes às relações comerciais que circundam os grupos de cultura popular[x], de forma a elucidar as assimétricas relações que aparecem nesse campo no que concerne à valorização de tais expressões em detrimento do real reconhecimento que estas alcançam nos cenários que envolvem relações de poder.

Carvalho (2010) sinaliza alguns elementos constituintes do que seria a espetacularização de certas manifestações culturais e nos aponta componentes como a compactação temporal e a cisão dos aspectos rituais de seu contexto originário, além dos espectadores que assistem às apresentações, porém, não compartilham de um envolvimento maior[xi]

Ainda que em muitos casos a espetacularização das expressões tradicionais aconteça nesses moldes, queremos ampliar a discussão para o fato de que nem tudo o que se compacta e nem tudo o que se aparta de um contexto ritualístico maior deverá ser assim conceituado.

As chaves de interpretação propostas por Carvalho (2010) não podem ser automaticamente importadas para interpretarmos o modus operandi do Awê fora das aldeias, porém, não anulamos o raciocínio e a validade de suas contribuições, visto que as desigualdades estão postas em nosso país, no que se refere tanto ao acesso de bens e serviços, aos honorários pagos a diversos grupos culturais, bem como às assimetrias de poder que subjazem às relações que envolvem determinados grupos e os cenários em que transitam.

Não queremos, portanto, em nossa análise, desqualificar a grande contribuição dada por Carvalho (2010) em suas reflexões. Queremos apenas ampliar a discussão concernente ao campo das culturas populares e tradicionais, trazendo mais elementos que possam redirecionar o olhar em se tratando do contexto Pataxó e de seus elementos culturais na arena das trocas e negociações.

6. Considerações finais

Ao propor tal discussão, não negamos as assimetrias concernentes às relações mercantis que envolvem os grupos tradicionais e populares em relação às estruturas de poder que contratam tais grupos ou que usufruem de seu trabalho.

Porém, queremos personalizar tais proposições chamando atenção para o fato de que em cada grupo existem características próprias que envolvem suas expressões musicais e culturais, e que somente as chaves da compactação temporal e da dissociação de um contexto ritualístico maior não são suficientes para fazermos leituras concernentes ao campo da espetacularização das culturas.

É pertinente ainda pontuar que a presença dos Pataxó nas escolas não resolve por si toda a problemática que enfrentam. Ou seja, continuam a sofrer discriminação em muitos

espaços que frequentam, continuam sendo as vezes invisibilizados quando o quesito é representatividade indígena, e tantos outros problemas que enfrentam, mas não podemos negar que sua presença nas escolas é essencial, pois muitas das vezes, eles são a única representação da aplicação da Lei 11.645/08. Através deles, os alunos se dão conta da presença de indígenas no pais, no contexto urbano, na realidade como um todo e "descobrem" que "índios" não são apenas figuras de um remoto passado.

E o Awê, como um mecanismo largamente compartilhado pelos Pataxó, funciona como ícone de representatividade indígena, e ainda que aconteça fora do seu espaço ritualístico, de forma mais compactada, não podemos negar a grande importância de sua divulgação como elemento marcadamente demarcatório da existência e resistência indígena Pataxó.

Referências:

CARVALHO, José Jorge. Espetacularização e Canibalização das culturas populares na América Latina. Revista Anthropológicas, Pernanbuco, ano 14, vol. 21: 39-76. 2010.

FISCHER, Daniele Damasceno. Práticas musicais dos Pataxó nas escolas regulares de Belo Horizonte: contatos interétnicos e afirmação identitária. Belo Horizonte, 2017. [166f.] Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2017.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. ***Os Índios do Descobrimento: Tradição e Turismo*.** Rio de Janeiro: 1999. [362f] Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

MELATTI, Júlio César. Áreas etnográficas da América Indígena. In: **Conferencia presentada al Seminario "Arqueologia-Tendências Atuais.** Universidad de Brasilia. 1995. Edição de 2016.

PATAXÓ, POVO. **Inventário Cultural Pataxó: Tradições do povo Pataxó do Extremo Sul da Bahia.** Bahia: Atxohã/Instituto Tribos Jovens (ITJ), 2011.

PORTO, Helânia Thomazine. T. Linguagens e significação: análise semiótica do artesanato dos Pataxós do extremo sul da Bahia. In: BARZOTTO, Valdir Heitor et al. **Linguística e Ensino de Língua Portuguesa.** Adriana Santos Batista, Aline Maria dos Santos Pereira, Celso Kallarrari [Organizadores]. São Paulo: Opção Editoras, 2014.

PRASS, Luciana. Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasi**l**. Porto Alegre: 2009. [313f.] Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2009.

SANTANA, Cleidiane Ponçada. **Cantos Tradicionais Pataxó na Língua Patxôhã.** Belo Horizonte, 2016. [68f]. Trabalho de conclusão de curso (Formação intercultural para educadores indígenas). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2016.

VIEIRA, Vislandes Bonfim. A importância do canto dentro do ritual Awê Pataxó. Belo Horzionte, 2016. [49f.] Trabalho de Conclusão de Curso (Formação Intercultural para Educadores Indígenas – FIEI). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2016.

[1] Grupo de Etnomusicologia da UFMG liderado pela professora Glaura Lucas e pelo professor Eduardo Pires Rosse.

[1] Lei que delibera a respeito da obrigatoriedade do ensino dos conteúdos referentes à cultura indígena e afro-brasileira em todas as escolas regulares do território nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acessado em: 26/05/2018.

[1] Avelin é socióloga, indígena da etnia Kambiwá e representante do Comitê de Apoio à Causa Indígena em B. H e não podemos deixar de manifestar aqui nossa gratidão a essa guerreira.

[1] Kijetxawê em Patxohã (língua que está sendo revitalizada pelo povo Pataxó) quer dizer *escola.* Ver mais em PATAXÓ POVO (2011).

[1] Como o grupo de indígenas da etnia Pataxó era bastante heterogêneo durante as visitas em campo, optei por ocultar a identidade de todos, diante da impossibilidade de coletar de cada um a autorização para estar revelando seus nomes.

[1] PEC – Projeto de Emenda Constitucional que ameaça as terras indígenas através de novas regras de demarcação. A esse respeito ver em: http://www.cimi.org.br/pec2015/cartilha.pdf. Acessado em: 18 de janeiro de 2018.

[1] Ver em Fischer (2017).

[1] Segundo Vieira (2016:19) esta oração pode ser "Kanã Pataxi Petoí" ou "Goá Miâga".

[1] Ver mais em Fischer (2017).

[1] Carvalho conceitua como cultura popular como "um conjunto heteróclito de formas culturais – música, dança, autos dramáticos, poesia, artesanato, ciência sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade – que foram criadas, desenvolvidas e preservadas pelos milhares de comunidades do país em momentos históricos distintos". (2010, p. 44)

[1] Ver antagonismo entre "vivência" e "experiência" (cf. Carvalho, 2010 p. 48).

Música popular indígena: encantar-se ou desencantar-se para entender?

Agenor Vasconcelos Neto
PPGAS/UFAM – agenor7@hotmail.com
Orientadora: Dra. Deise Lucy Montardo

Resumo:
Apresento um conjunto de expressões que surgiram no decorrer do trabalho de campo entre músicos indígenas de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brasil. Esta lista de expressões representa práticas e conceituações utilizadas entre indígenas do Noroeste Amazônico que praticam e escutam música popular. Sobre as bases de certo repertório, os músicos indígenas praticam sequencias musicais que duram mais de 12h, criam um gênero local chamado *kuxiymauara* e praticam o "amanhecer o dia". Em tese, a música popular proporciona um contexto profícuo para a lógica, escuta, prática e interpretação indígena de um repertório que agrega música brasileira, colombiana e venezuelana. Desenvolve-se a ideia de uma agenda política na medida em que a música popular apresenta uma cena, um espaço no qual se articula a prática e o pensamento ameríndio sobre música.

Palavras-chave: Kuxiymauara. Bahsamori. Até ykuema.

Abstract:
In this article is presented a set of expressions wich emerged during the course of field work among indigenous musicians from São Gabriel da Cachoeira, Amazonas state, Brazil. This list of expressions represents practices and concepts used among indigenous people of the Northwest Amazon who practice and listen popular music. On the basis of a certain repertoire, indigenous musicians practice musical sequences that last more than 12 hours, create a local genre called kuxiymauara and practice "dawning the day". In thesis, popular music provides a useful context for the logic, listening, practice and indigenous interpretation of a repertoire that aggregates Brazilian, Colombian and Venezuelan music. The idea of a political agenda is developed to the extent that popular music presents a scene, a space articulating Amerindian practice and thinking about music.

Keywords: Kuxiymauara. Bahsamori. Until ykuema.

Introdução

A lista de expressões traz para discussão um pequeno resumo dos dados que surgiram em trabalho de campo. Tentarei exemplificar minimamente cada uma das expressões apresentadas descrevendo o contexto e o uso das terminologias no contexto da música popular indígena.

Foco em dois conjuntos de expressões distintas. Um primeiro bloco de expressões em língua nheengatu que aprendi em parceria o cantor Ary até *Ykuema*. Outro conjunto de

expressões está em língua *Yepá-Mahsã*, povo conhecido também como Tukano, que aprendi na convivência com Jack da Guitarra e seus parentes.

Língua	**Expressão**
Nheengatu/Baré	Até *Ykuema*
	Kuxiymauara
Tukano/Yepá-Mahsã	*Bahsana a'tia*
	Bahsamori

Explico cada expressão a partir de curtas descrições etnográficas do contexto e do uso. As expressões estão diretamente relacionadas à prática da música popular. Na paisagem etnográfica do Noroeste Amazônico, a música está conectada à prática da dança.

Até Ykuema

Conheci *Ary até Ykuema* nos primeiros dias de trabalho de campo em São Gabriel de Cachoeira em 2016. Seus shows e suas músicas são referência na cena da música popular local. Ele canta um repertório variado em companhia de músicos tecladistas e guitarristas. Essa foi a formação que o acompanhou em uma festa de santo que aconteceu na comunidade de Iá-Miri, longe da sede do município. Nela, Ary me convidou para participar junto aos músicos, ajudando no sistema de som, fotografando e gravando o áudio da apresentação.



Foto 1 - Local onde ocorreu a festa de Santo da Comunidade de Iá-Miri. Na primeira casa dormiram as mulheres, crianças e convidados. Na segunda casa, dança e música preencheram o ambiente até a manhã do dia seguinte. Detalhes que aparecem no texto: carro Toyota, Mastro e os atoleiros. BR-307, km 80, São Gabriel da Cachoeira, AM.



Foto 2 - Ao som da música *kuxiymauara*, os habitantes da comunidade de Iá-Miri vão até o outro dia dançando.



Foto 3 - Walmir Camico tocou teclado na festa de Santo em Iá-Miri. Ao fundo, Gleidson observava e esperava sua vez de tocar e cantar.

Acompanhei o grupo dos músicos que iriam tocar na comunidade que ficava na Terra Indígena do Balaio, fronteira com a Venezuela. O teclado pertencia a Walmir Camico (Baré). Na carroceria, junto conosco estavam o sistema de som e o teclado, cobertos pela lona para não molhar na chuva. Também estavam presentes: Gleidson Araponga (Baré), que cantava e tocava teclado, e Pelé da Guitarra (Piratapuya) que tocava músicas instrumentais com solados de guitarra, além de cantar.

Bem cedo (logo ao amanhecer), em frente à casa do Ary no bairro da Praia, eu, Ary, Geidson, Walmir e Pelé entramos na carroceria do Toyota que nos levaria pelo percurso de 80 km em uma estrada de barro. Muitas pontes e atoleiros. Junto aos músicos, além de seus instrumentos, iam a carga de comida e bebida que abasteceria parte da festa em Iá-Mirim.

Viajamos mais de 3 horas sob chuva e sol. Chegamos na comunidade, fui apresentado ao capitão, fizemos uma boa refeição e fomos montar o sistema de som. Gleidson estava muito feliz e sempre dizia: “Não há distância para quem quer dançar”.



Foto 4 - Ida dos músicos para a Festa de Santo de Iá-Miri. Eu (de camisa verde) e Walmir do lado esquerdo. Ary até Ykuema de bone.

Rapidamente anoiteceu. Ary colocou seu notebook com um repertório que enchia o salão de dança. Os músicos foram se arrumar, tomar banho e trocar a roupa encharcada de lama, chuva, e "pitiú de frango congelado" – que descongelava enquanto dividíamos a carroceria da forte Toyota. Por volta de 19h30 Ary até Ykuema iniciou sua apresentação acompanhado de Walmir no teclado. Gleidson e Pelé só apareceram depois de mais ou menos uma hora, para tocar junto e somar seus repertórios.

A festa de santo tinha um cronograma. Nele estava prevista uma pausa às 00h para beijar a fita do santo e cumprir sua liturgia conforme prática local. De acordo com as sugestões do cronograma da comunidade, o fim da programação da festa se dava às 06h da manhã e finalizava com um banho de rio.

No decorrer da festa, fiquei exausto. Por volta das 04h da manhã compreendi que o nome de Ary carregava um compromisso e uma prática muito apreciada: a de "amanhecer o dia". Ou seja, tocar até o sol raiar. Esse compromisso estava marcado no nome artístico de Ary. "Até Ykuema" significa em língua nheengatu "até de manhã". Um dos fatores para seu trabalho ser tão apreciado nas festas de santo.

Essa prática de “amanhecer o dia” aparece em inúmeras outras etnografias sobre música indígenas. Destaco o que diz Deise Lucy Montardo em seu trabalho entre os Guarani Kaiowa do sudeste brasileiro. Logo no início de sua tese, ela apresenta o desenho de Silvano Flores em que o sol “porta instrumentos musicais”. (Montardo, p. 14). Essa relação se prolonga na cosmologia e no ritual. Neste contexto Guarani, para a terra não ser destruída é imprescindível “a manutenção dos cantos, danças e instrumentos musicais” (Montardo, p. 41).

Além dessa relação mais abstrata com a bibliografia da Antropologia da Música, “amanhecer o dia” é uma prática que gera certo prestígio e rivalidade entre os músicos. Esse aspecto da relação entre os músicos, vai de encontro a um dado que considero mais pragmático no seguinte sentido: o tamanho do repertório define o status do xamã (Montardo, p.49). De maneira análoga ao que se encontra na etnografia sobre música indígena da América do Sul (Overing, 1990; Montardo, 2009; Seeger, 2015; Citro, 2009; Maia Figueiredo, 2009; Lizardo Salgado, 2016; Sodré Maia, 2016) alguns dados do trabalho de campo que foram narrados ou vividos em parceria com os interlocutores compartilhavam algumas dessas características.

Kuxiymauara

Não basta chegar até de manhã. É necessário saber o repertório adequado para animar a festa de santo em contexto indígena no Alto Rio Negro. Ary me passou algumas influências que compõe seu repertório.

A obra de Zé Cupido, Zé Bétio, Zé Mamede, Juca do Sax, O PIM, Populares de Igarapé-Mirim, Márcia Ferreira, Mestre Curica, Mário Gonçalves, Mardoni e diversos outros artistas da música popular brasileira, como por exemplo Luiz Gonzada e Pinduca, formavam a base para esse repertório que se repetidamente é apresentado pelos indígenas como um “ritmo antigo”.

Grosso modo, *kuxiymauara* é a prática e a escuta indígena de gêneros de música popular que marcaram a vida dos que vivem em São Gabriel da Cachoeira, comunidades da região e é compartilhado por diversas gerações. Essas músicas transportam os indígenas para outros tempos e lugares que se referem ao seu território e aos seus ancestrais (Feld, 2012; Samuels, 2004).

Esse repertório é base para a expressão local que se refere a um gênero de música popular praticado em São Gabriel da Cachoeira conhecido como *kuxiymauara*. Essa categoria aparece na bibliografia antropológica produzida sobre a região por exemplo em Lizardo Salgado (2016, p.133, 136, 140. 143, 148) e Maia Figueiredo (2009, p. 237).

Diversos cantores e músicos na cidade se destacam e dominam esse tipo de repertório. Outra característica é a presença de cumbias, merengues e diversos ritmos dançantes provenientes da fronteira com a Colômbia e a Venezuela. Em convivência com o grupo de músicos indígenas com quem tive a oportunidade de trabalhar, a popularidade do *kuxiymauara* está intimamente associada à capacidade de "fazer o povo dançar".

Ary até Ykema já tinha vários CDs gravados de forma independente. Chamava sua produção de "Studio Pirata produções", como estampado nas contracapas dos seus CDs. Ele também me apresentou parte da cena da música local de São Gabriel a partir do ensaio com Negão dos Teclados. Negão tem mais de 25 anos de carreira e "ensinou muita gente a tocar". Ao explicar a proposta do meu trabalho de pesquisar a música *kuxiymauara*, Negão perguntou: "- Mas tu já foi lá na tradição mesmo? Essa onda do *kuxiymauara* surgiu há pouco tempo lá no Dedé Chagas. Ary já te contou?".

Tratava-se da tese compartilhada também por Ary até Ykuema. Em resumo, nas festas de Santo que ocorriam no balneário do Dedé Chagas, a dona Carminda e seus parentes, uma vez, contrataram um cantor que só cantava sucessos do "momento", ao que elas solicitavam em nheengatú: - "Yasú ya puracy *kuxiymauara*". Em tradução livre: "Toca música de antigamente?". Ary me apresentou dona Carminanda para comprovar a tese.

Essa cena que funda a ideia da música *kuxiymauara* relaciona as festas de santo com um repertório específico apreciado pelos indígenas. Em parceria com Ary até Ykuema, compusemos um *kuxiymauara* no qual a letra da música descreve essa gênese:

> "Numa festa do Dedé
> Dona Carminda que falou:
> Pediu *kuxiymauara* pro tecladista cantador
> O galinha respondeu: é agora demorou
> Num ritmo antigo a galera aprovou
>
> *Kuxiymauara* para o povo dançar
> Vai até *ykuema* o povo não vai parar"

Esse repertório marca a história de vida de muitas pessoas do Alto Rio Negro. Ele sugere uma relação sonora entre memória coletiva, história de vida, território e diversos

outros fatores inseparáveis da vida do indígena contemporâneo. O domínio de um vasto repertório, a capacidade de improvisar e compor letras e performances musicais, além da habilidade especial para tocar até o amanhecer do dia se destacam nos objetivos dos músicos e é relacionado com a bilbiografia antropológica que aborda aspectos das composições musicias em diversos contextos latino-americanos (Montardo, 2009; Citro, 2009; Hill, 2014; Travassos, 1997, 2007; Domínguez, 2009; Oliveira, 2013).

Bahsana a'tia

Jack da Guitarra é Tukano, nasceu em Taracuá, comunidade que faz parte da região conhecida como Triângulo Tukano (formada por Taracuá, Pari-Cachoeira e Iauretê). As 12 músicas que gravamos em parceria carregam o que os indígenas tukano chamam de *Yepá-mahsã kunsé*, em uma tradução livre, algo como a "expressã tukano". Essa expressão que se manifesta na fala, nos gestos e na música do indígena tukano tem como pano de fundo sua cultura e sua cosmologia. Nesse sentido, a música de Jack da Guitarra permite refletir sobre a paisagem etnográfica do Alto Rio Negro, a partir dessa lógica tukano de pensamento e expressão.

Pode-se encontrar, na narrativa mítica dos povos que formam a população do Noroeste Amazônico, alguns momentos em que se encontraram para festejar com música e dança o povo tukano, baníwa e baré, ainda em um tempo mítico. Os estudos que foram desenvolvidos sobre a paisagem etnográfica do Noroeste Amazônico indicam o compartilhamento de conhecimentos, mitos, instrumentos musicais, repertórios e outros sistemas simbólicos (Descola, 1992; Hugh-Jones, 2002; Reichel-Dolmatoff, 1968; Piedade, 1997).

Em suma, o sistema cultural não pode ser pensado apenas pela definição precisa de traços diacríticos. Isso fica bem claro quando se entende que em toda região, na maioria dos 22 grupos do contexto pluriétnico do Noroeste Amazônico, compartilha-se práticas rituais que envolvem a flauta, por exemplo. Um instrumento que perpassa grande parte dos grupos.

É possível que em um passado remoto, antes da colonização, o ritual de flautas fosse a "espinha dorsal" da região. Uma prática social que se podia encontrar espalhada por muitos povos indígenas do Brasil. Algo que unia os diversos indígenas que ocupavam as terras baixas da América do Sul há pelo menos dois mil anos. Ao inibir as festas e

rituais de flautas, os colonizadores e missionaram supunham ter uma chave de desarticulação dos povos indígenas.

Em nosso tempo, no contexto contemporâneo de música *kuxiymauara*, as tradicionais "flautas" se encontram lado a lado dos sintetizadores. O que quero dizer é que mesmo com um instrumento "moderno", as características e atribuições entre os indígenas responsáveis pelo ritual e pela festa não estão em oposição, mas apresentam dois caminhos diferentes para uma mesma lógica indígena de pensamento e prática da música. Práticas antigas são reproduzidas atualmente. A partir da descrição etnográfica tento compreender a lógica de percepção indígena da música.

Gravei um CD em parceria com Jack da Guitarra entre maio e junho de 2016. O nome que deu ao seu disco foi *Bahsana a'tia*. Ele me explicou que *basana a'tia* significava "vem dançar"(*bahsana* = "dança/dançar" e *a'tia* = "vem"). Essa expressão, como pude perceber a partir da convivência com o público do Jack da Guitarra, foi utilizada de duas outras maneiras. Primeiramente, ela pode ser utilizada para dizer "*bahsana* com a perna", que significa dançar. Ou "*bahsana* com a voz", que quer dizer cantar. Assim como no *kuxiymauara*, as habilidades de dança e canto se destacam no título que Jackson, que agora em língua tukano convida o povo de São Gabriel para dançar: *Bahsana a'tia*!

Entre os Tukano, a expressão para canto e dança tem uma raiz comum: *bahsana*. Jack da Guitarra desenvolve temas da cultura tukano em suas letras. Em São Gabriel, eu realizei o trabalho de tradução e transcrição com o próprio Jack da Guitarra, mas tive que continuar a ter aulas em Manaus de cultura, língua e comportamento tukano para compreender melhor e acessar outros níveis de reflexão etnográfica.

Dissertação, publicações e principalmente a convivência com os antropólogos indígenas do NEAI e Macará (Rezende, 2004; Sodré Maia, 2016; Barreto, 2013; Azevedo, 2016) me levaram a relacionar as práticas de música popular com uma noção básica que se encontra entre as cosmologias ameríndias do Noroeste Amazônico: a relação entre mito e "música".



Foto 5 - Estúdio da Casa do "Machadinho". Gravação do CD de Jack da Guitarra (no centro). Charles na guitarra e

Bahsamori

Como pré-requisito para iniciar as aulas, Gabriel Sodré Maia, também indígena tukano e mestre em Antropologia Social, explicou-me que não havia condições de traduzir nada da língua *Yepá-mahsa* sem eu entender que tudo "vai dar no *bahsamori*" (conjunto de instrumentos musicais). Esse seu pensamento centrado no *bahsamori* está relacionado com a disposição social básica do grupo e é explicado em muitas das narrativas de criação do mundo no mito tukano. O nome do CD de Jack da Guitarra, intitulado *Bahsanatia!*, disse Gabriel, envolvia conceitos que "levariam algumas semanas para traduzir".

Jack era um tipo de "*baya* moderno"? Perguntei ao Gabriel. Ele disse que sim, que antigamente, "qualquer animaçãozinha o *baya* era o responsável". Essa "animaçãozinha" tem uma funcionalidade pedagógica bem precisa. Gabriel explicou que os *bayas* ficam responsáveis pelas festas entre as grandes colheitas, caças e pescarias do grupo. Um tipo de "entressafra" dos rituais, onde os *bayas* ensinavam as crianças a se prepararem para o grande ritual que aconteceria nas maiores ofertas de caça, peixe e frutas do ano, segundo o

calendário tukano. Na grande festa os meninos seriam iniciados de verdade pelos sábios/xamãs do grupo (*kumu*) e não pelos responsáveis pelo ritual e festa (*baya*).

Nos ritos para iniciação masculina, que envolve chicotada até o sangramento do corpo do jovem, os mais velhos e sábios da tribo (kumu) é que assumem a função cotidiana dos bayas e "chicoteia de verdade" os iniciados, segundo me contou Gabriel. Essa estrutura social que envolve *kumu* e *baya*, que me foi passada nas aulas e no processo participativo de transcrição e tradução das letras em tukano, é importante para entender a música, ou melhor, como se aplica a ideia que tudo vai dar no *bahsamori* (conjunto de instrumentos), definidor de um aspecto social do grupo tukano.

O conjunto de instrumentos musicais engloba em sua lógica todos os instrumentos musicais, inclusive os "ocidentais". Justino Tuyuca, parceiro do NEAI, narrou uma cena que explica a relevância do *bahsamori*: a chegada das caixas amplificadas na sua comunidade natal na Colômbia. Quando sua mãe ouviu pela primeira vez as caixas amplificadas tocando cumbias e merengues, contou-me, ficou bastante assustada e preferiu manter a mesma proibição que lhe é imposta ao gênero feminino e às crianças na cultura tukano quanto à flauta Jurupari. A mãe do Justino achou conveniente não manter contato visual com a fonte sonora de frequências tão graves.

Considerações

Entender a lógica do *Bahsamori* como um princípio cosmológico que destaca o elemento musical, melódico e dançante do mundo, do corpo e da relação entre pessoas, de maneira inversa, desconstruiu muitos "mitos" ocidentais nos quais eu estava convicto antes de ir ao trabalho de campo. Refiro-me, por exemplo, às ideias estabelecidas sobre a invenção da guitarra elétrica por Leo Fender na década de 60 nos Estados Unidos.

As descrições etnográficas e relatos dos interlocutores revelam que uma caixa amplificada compartilha o *Omerõ* (alma, coração, pessoa) de uma Flauta Sagrada. Em uma relação de afinidade, a guitarra elétrica também possui *Omerõ*. Essa lógica indígena compreende todos os instrumentos musicais do mudo.

Nesse contexto, os instrumentos musicais não são objetos inertes: eles possuem *Omerõ*. Os instrumentos musicais possuem alma, coração e, portanto, também são considerados pessoas, sejam eles as flautas sagradas de *Jurupary*, caixas amplificadas ou

instrumentos musicais elétricos fabricados na China. Dessa maneira, “encantar-se” é fundamental para o entendimento da música popular indígena.

Referências

AZEVEDO, Dagoberto Lima. 2016. *Forma e conteúdo do bahsese Yepamahsâ (Tukano). Fragmentos do espaço Di'ta/Nhk (terra/Floresta).* Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM.

BARRETO, João Paulo Lima. 2013. *Wai-Mahsã: peixes e humanos. Um ensaio de Antropologia Indígena*. Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM.

CITRO, Silvia. 2009. *Cuerpos significantes: travesía de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.

DESCOLA, Philippe. 1992. “Societies of nature and the nature of society”. In: KUPER, A. (ed.). *Conceptualizing society*. Routledge, London, pp. 107-126.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugênia. 2009. *Suena el Río. Ente tangos milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de doutorado. Florianópolis: UFSC.

FELD, Steven. 2012. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Nova York: Duke University Press.

HILL, Jonanth. 2014. “Musicalizando o outro: etnomusicologia na era da globalização”. In: MONTARDO, Deise Lucy & DOMÍNGUEZ, María Eugênia. *Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica*. Florianópolis: Editora UFSC.

HUGH-JONES, Stephen. 2002. “Nomes secretos e riqueza visível: nominação no noroeste amazônico”. *Mana*, 8(2), p. 45-68.

LIZARDO SALGADO, Liliane. 2016. *Mutawarisá: benzimento entre os Baré de São Gabriel da Cachoeira - Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM.

MAIA FIGUEIREDO, Paulo Roberto. 2009. *Desequilibrando o convencional: estética e ritual com os Baré do alto rio Negro (AM)*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS-MN/UFRJ.

MENDÍVIL, Julio. 2016. *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

MONTARDO, Deise Lucy de Oliveira. 2009. *Através do Mbaraká*. São Paulo: EDUSP .

OLIVEIRA, Allan de Paula. 2013. “Brasil. Capital: Asunción”. In: Trans. Revista Transcultural de Música. Madrid: *SIBE*, n. 17.

OLIVEIRA, Melissa Santana de. 2016. *Sobre casas, pessoas e conhecimentos: uma etnografia entre os Tukano Hausirõ e Ñahuri porã, do médio Rio Tiquié*. Tese Doutorado. Florianópolis: UFSC.

OVERING, Joanna. 1990. “The shaman as maker of worlds: Nelson Goodman in the Amazon”. *Man*, 25: 601-19. London.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. 1997. *Música Ye’pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Dissertação Mestrado. Florianópolis: UFSC.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. 1968. *Desana. Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupés*. Bogotá: Universidad de los Andes.

REZENDE, Justino. S. (Tuyuka). *Repensando a educação indígena*. Iauaretê, 2004.

SAMUELS, David William. 2004. *Putting a song on top of it: Expression and identity on the San Carlos Apache reservation*. Tucson: University of Arizona Press.

SEEGER, Anthony. 2015. *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify.
SODRÉ MAIA, Gabriel. 2016. *Bahsamori - Muhipurĩ, poekʉritohonikã Yepamahsãna'a nisetise*. Dissertação de Mestrado. Manaus e São Gabriel da Cachoeira: UFAM.
TRAVASSOS, Elizabeth. 2007. "Tradição oral e história". *Revista de História*. São Paulo: USP, n. 157.
TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.

A música de violino produzida em Parintins: os ambientes de aprendizado de Seu Rosário

Autora:Danielle Colares Lins

Programa de Pós Graduação em Antropologia Social –PPGAS – UFAM

daniellecolares_lins@yahoo.com.br

Orientadora: Deise Lucy Oliveira Montardo

Programa de Pós Graduação em Antropologia Social –PPGAS – UFAM

deiselucy@gmail.com

Resumo: Neste trabalho pretendo apontar algumas considerações feitas a partir de reflexões em leituras e de uma etnografia realizada em Parintins, no Amazonas, que teve por objetivo examinar a maneira como a música foi apreendida pelo violinista Seu Rosário em três ambientes específicos: as festas dançantes, as Pastorinhas e o Clube do Idoso, além de falar da importância do rádio neste processo. Após o levantamento bibliográfico, foi realizada a etnografia na cidade, analisando os lugares que influenciaram o fazer musical de Seu Rosário e as formas de aprendizado deste em cada ambiente. Estudar as relações existentes entre o fazer musical de Seu Rosário e um instrumento específico, o violino, fez com que eu pudesse perceber que no campo musical acadêmico, há uma necessidade de conhecer mais sobre a música produzida nos interiores e os processos sociais envolvidos neste fazer musical, o que irá contribuir para atuação de educadores e para a não anulação das formas de conhecimento popular. Este trabalho visa contribuir para uma troca de experiências entre estas sociedades ribeirinhas e a comunidade científica brasileira, tornando- se um elemento de relevância para a pesquisa.

Palavras-Chave: Violino, Ambiente, Seu Rosário.

Abstract: In this work I intend to point out some considerations made from reflections in readings and from an ethnography held in Parintins, in Amazonas, which objective was to examine the way the music was perceived by the violinist Mr. Rosário in three specific environments: the dancing parties, Pastorinhas and the Elderly Club, besides talking about the importance of radio in this process. After the bibliographical survey, an ethnography was carried out in the city, analyzing the places that influenced Mr. Rosário's musical making and his ways of learning in each environment. Studying the relationships between Mr. Rosário's musical making musical and a specific instrument, the violin, it has made me realize that in the academic musical field, there is a need to know more about the music produced in the country side area and the social processes involved in this doing musical, which will contribute to the performance of educators and the non-annulment of forms of popular knowledge. This work aims to contribute to an exchange of experiences between these riverside societies and the Brazilian scientific community, becoming an element of relevance for the research.

Key-words: Violin, Environment, Mr. Rosário.

Introdução

Seja em sociedades "tradicionais" ou não, a música, permeada em seus mais variados discursos (visuais, olfativos, o universo das artes verbais, o plástico e coreológicos) vem a ser uma porta de entrada para perceber as diversas relações dialógicas. Através do recorte de um instrumento é possível perceber que as relações sociais conversam entre si e ratificam a postura adotada por Blacking, de ser a música um resultado de vários processos sociais, que reflete as manifestações de uma cultura, sendo, portanto, não apenas reflexiva, mas também gerativa:

> Os instrumentos musicais e as transcrições ou partituras da música neles tocada *não* são a cultura de seus criadores, mas as manifestações desta cultura, os produtos de processos sociais e culturais, o resultado material das capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade. (Blacking, 2007, p. 204).

Com o intuito de entender as relações sociais através do estudo da cultura material, Miller também afirma que "a melhor maneira de entender, transmitir e apreciar nossa humanidade é dar atenção à nossa materialidade fundamental" (Miller, 2010, p. 11). Neste viés, em que os instrumentos são manifestações de uma cultura, proponho o estudo das relações existentes entre a música de violino produzida em Parintins, assim como os ambientes em que aconteceram este aprendizado.

Parintins, cidade localizada à margem direita do rio Amazonas, a 420 quilômetros de Manaus, possui uma população estimada em 112. 716 mil habitantes, segundo dados do IBGE (2016). Em Parintins, o violino já foi amplamente utilizado, explicitando muitas relações sociais, ratificando, assim, a ideia de Seeger, que ao "abordar a produção musical [...] estabelece-se a correlação entre formas e processos musicais, sociais e simbólicos." (Seeger, 2015, p. 18). Neste sentido, estes fatores constituem-se em impressões das relações sociais na performance musical, as quais abordo nas Festas dançantes, Pastorinhas e o Clube do Idoso, lugares que de fato, constituíram-se em escolas de música para Seu Rosário.

As festas dançantes

As festas eram muito comuns nos interiores do Amazonas e são caracterizadas em sua grande maioria por eventos que envolvem a participação dos membros da comunidade, resultante de ações de mutirão e geralmente com um grande público. Conforme dito por

Seu Rosário, que participou de muitas delas desde à adolescência, essas festas eram realizadas por oferecimento dos donos da casa, eram festas de santos e tinham em média a duração de um dia e uma noite, realizadas em terrenos grandes, chamados de terreiros e incluíam além da música, brincadeiras como berlinda e manja. Eram realizadas em muitas comunidades em Parintins, e Seu Rosário tocou também em Nhamundá, Terra Santa, Juriti Velho e Urucurituba.

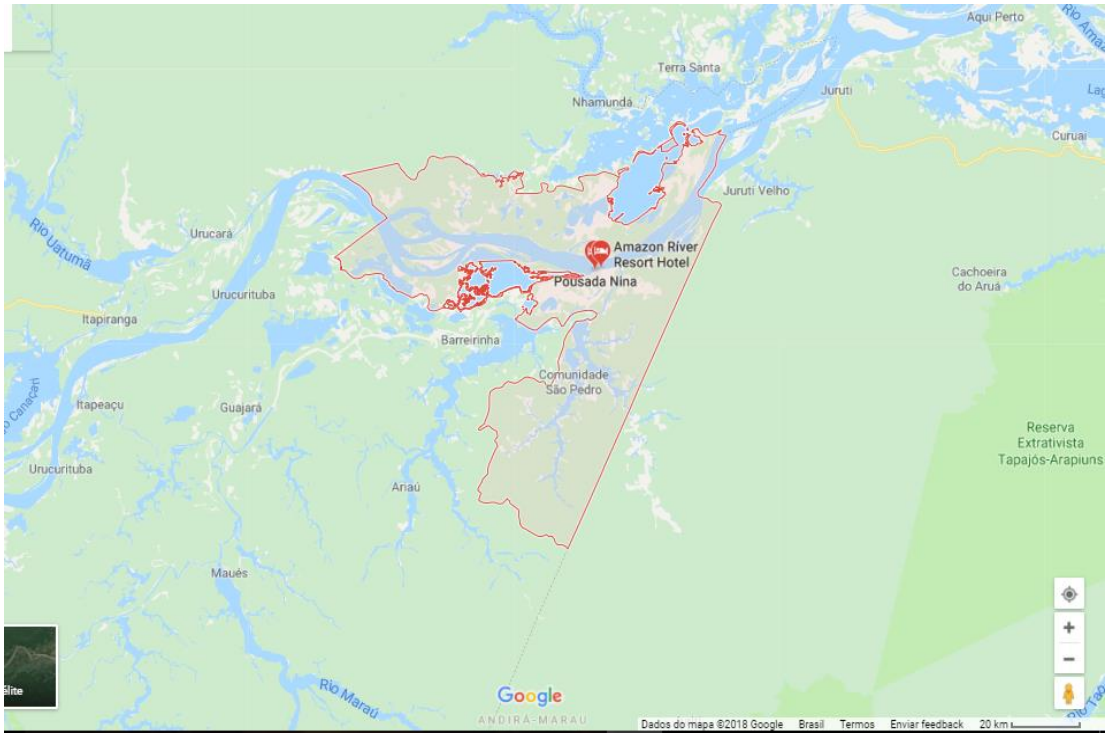


Figura **1** - Comunidades nos arredores de Parintins
Fonte: Imagem Google[20]

É possível que estas festas tenham se originado no tempo das colocações seringueiras, em que a música vinda com os nordestinos influenciou os ritmos que viriam a se estabelecer a partir do ciclo da borracha. (NORBERTO, 2016, p.99).

O processo de ensino e aprendizagem no ambiente das festas dava-se por meio de observação e experimentação. Os músicos aprendiam de "orelha". As festas em que Seu Rosário participou, constituíam-se em um ambiente de aprendizagem oral, onde as observações, as vivências com crianças, adolescentes e adultos, proporcionava a evidência de aspectos relevantes nos aprendizados dos instrumentistas. Esta ideia vista em Prass

[20]Disponível em <http://bit.ly/2IAkzgF>. Acesso em 29 jun 2018.

(2004) é apontada como um vetor que aciona a aprendizagem musical, essa circularidade e trânsito de saberes, que segundo a autora, é associado ao processo coletivo de vivência musical, sendo inseparável da dimensão social e ritual encontrada nas festas, que trata da questão da oralidade como meio de transmissão de conhecimento musical.

O rádio

O rádio constituiu- se em uma importante ferramenta para a disseminação da música nos interiores do Estado. Em sua dissertação de mestrado intitulada de *Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na música do beiradão : Uma etnografia entre músicos amazonenses*, Norberto entrevista Eliberto Barroncas [21] e assim em diálogo, Eliberto afirma: "*O rádio foi fundamental porque era a janela que a gente tinha para enxergar o mundo além daquele mundo ao redor de rio e floresta*" (Norberto, 2016, p. 61). Desta forma, percebo que as músicas tocadas no rádio eram reproduzidas nas festas e era necessário trazer os sambas, xotes e choros que tocavam nas rádios para animar os festejos. As músicas tocadas nas rádios possuíam em sua estrutura, elementos harmônicos e melódicos específicos, que quando ouvidos nestas regiões, eram acrescidos de sotaques, que misturavam-se a outros ritmos. Esse exercício de audição de músicas, através do rádio, estimulava a produção de parâmetros para conhecimento musical como percepção musical e improviso, o que levava os músicos ao desenvolvimento destas habilidades específicas.

Pastorinhas e o violino

A Pastorinha é uma manifestação de origem ibérica que celebra o nascimento de Jesus Cristo e é geralmente predominante no Nordeste do país. (Neves, 2010, p. 100). Em sua dissertação, Neves[22] afirma que mesmo sendo uma manifestação que ocorre em muitos locais do país, as singularidade e particularidades de cada lugar são mantidas, como indumentárias, cantos e instrumentos.

---

[21] Eliberto Barroncas : Músico, compositor, artista visual, produtor musical e escritor na cidade de Manaus.

[22] Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Federal do Amazonas com a dissertação intulada de Interrelações entre mídias e cultura popular: As pastorinhas de Parintins a partir da lógica das micro e macro redes comunicacionais, 2010.

Em Parintins, as Pastorinhas acontecem especificamente em barracões próprios e no Festival das Pastorinhas, realizado pela Associação Cultural das Pastorinhas de Parintins (ACPP), que acontece anualmente em janeiro em frente à catedral de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade. O Festival ocorre através da iniciativa dos brincantes dos nove cordões de Pastorinhas da cidade, o que demonstra articulação dos grupos em dar uma dimensão de espetáculo à festividade.

Como parte de um espetáculo de composição teatral, o auto das Pastorinhas está organizado em jornadas e cantos individuais, as figuras ou personagens são representadas pelas brincantes, que podem chegar a um número de 45 pessoas, com música específica para cada figura. O violino adotado nesta manifestação, veio como herança portuguesa e espanhola na execução de ritmos como mazurca, valsas, marchas e baladas, que influenciaram este repertório, sendo estimado atualmente, um repertório de mais de 300 músicas, segundo a presidente da associação de Pastorinhas, Mara Siderval.

Durante as preparações para as Pastorinhas, os músicos ensaiam nos barracões junto aos brincantes, com um a dois meses de antecedência da festa, que ocorre nos dias 25 e 31 de dezembro e 06 de janeiro, com tempo de apresentação de 2 horas.

Seu Rosário, foi compositor e tocador de pastorinhas por 70 anos, e conta que à sua época, o modo de tocar Pastorinhas era da seguinte forma: A diretora do cordão ensinava às brincantes as músicas, e as brincantes cantavam as músicas para Seu Rosário, que ficava responsável de fazer as adaptações nas respectivas vozes e tonalidades de cada brincante. Este exercício o fez desenvolver outras habilidades específicas como adaptação de tonalidades, e também a compartilhar com as brincantes os momentos de cantoria, onde estas iam aprendendo a cantar e assim as experimentações fizeram com que outro nível fosse explorado, o que o levou ao nível de composição.

O clube do Idoso

Seu Rosário encontrou no grupo de idosos um lugar para além da diversão e atividades físicas. Conheceu o trabalho no centro de idosos, após o falecimento de sua esposa e então decidiu participar das atividades. Localizado próximo à casa de Seu Rosário, o Centro do Idoso oferece atividades de desporto e lazer, além de serviços básicos de cuidados médicos.

Tive a oportunidade de participar do baile do idoso com Seu Rosário e foi quando ele me disse da importância do baile para sua saúde mental, corporal e como o baile o ajudou para a divulgação de suas músicas na cidade. O centro realiza várias atividades em relação às datas comemorativas e dentre elas, uma das mais conhecidas é a marcha dos idosos, que tem como compositor Seu Rosário. Neste âmbito, Seu Rosário gravou um CD só de marchinhas de sua autoria e esse fato, rendeu-lhe a oportunidade de divulgar mais seu trabalho, a sua carreira.

Considerações finais

Por ser um importante fator construtor e intermediador nas relações sociais, o estudo da música, justifica-se pelo interesse em observar as relações sociais e culturais existentes. E este trabalho, justifica-se no interesse de realizar um estudo sobre a aprendizagem do violino em três ambientes da cidade de Parintins. Visto que há processos de práticas musicais e de produção musical, com "sotaques" muito peculiares, é importante que haja uma reflexão sobre a maneira de como os indivíduos e seus respectivos grupos sociais relacionam-se com a música e as variadas formas de arte.

A música de violino produzida no interior do Estado, através de relações e interações entre o ambiente, forma uma malha interligada e explicita também as relações que realmente fazem sentido à comunidade e que são esses traços, em sua maioria, os aspectos determinantes que permanecem em uma dada sociedade.

Enfatizo aqui a experiência social como um modo de aprendizagem musical, sendo esta um pilar de destaque para a transmissão de conhecimento em chamados espaços informais, que se constitui em um princípio básico em toda a parte: a aprendizagem por meio da experiência social. Neste modo de aprendizado, na transmissão oral, é observado que parte desse conhecimento também é selecionado pelos participantes deste processo. É a experiência social que dá vazão ou promove a inibição do desenvolvimento da habilidade musical.

Seu Rosário, adquiriu conhecimentos musicais na convivência em família: usou de observação, apreendeu aspectos como posição para segurar o instrumento; com o rádio: percepção musical; nas festas em que tocou: afinação, prática de conjunto, ritmos, improvisação; nas Pastorinhas: canto e adaptação de tonalidades e no clube do idoso: a divulgação de seu trabalho como compositor.

Este é o conhecimento construído com doses de experiências de Seu Rosário, onde ele próprio é uma possibilidade, um modelo de como aprender. Os ambientes em que ele participou promoveram um conhecimento interligado, que revela outras relações no complexo sistema que representa o conhecimento de transmissão oral. Há um princípio básico unificador da apredizagem, que além de internalizado pelas pessoas nestes ambientes informais, é de igual forma selecionado. Não há separação formal entre ambiente e música, as influências que ressoam no fazer musical e explicitam relações sociais. As situações de aprendizado, em qualquer âmbito, formal ou informal, são revestidas pelas experiências, vivências que moldam o conhecimento.

Percebi ao final da pesquisa a hierarquização presente na construção do fazer musical na região estudada, a prática musical com o uso do violino está quase que extinta, os violinistas no interior do Amazonas não ocupam mais os espaços que lhes pertencia outrora, ficando de fora dos festejos da comunidade e observo as possíveis razões para que seus repertórios tenham sido em sua maioria substituídos ou excluídos, o que me lava a desdobrar este fator em um trabalho futuro. É notável que as relações de aprendizado musical são embasadas por instituições sociais, que demarcam a maneira de como a música, ao lado da política, economia, religião, é um dos fatos sociais que imprimem de forma efetiva a relação de poder e homem.

Na área musical acadêmica, percebo a relevância de pensar uma visão mais ampliada para conhecer e interpretar as relações e processos sociais existentes nas mais variadas formas musicais produzidas na região Norte do País. O Estado do Amazonas necessita conhecer mais sobre a música produzida em seus municípios, pois assim verá como os processos sociais envolvidos neste fazer musical, contribuem para a atuação de educadores, para a não anulação das formas de conhecimento popular, tão necessárias ao entendimento da sociedade. Este projeto visa contribuir para uma troca de experiências entre estas sociedades ribeirinhas e a comunidade científica brasileira, tornando- se um elemento de relevância para a pesquisa.

REFERÊNCIAS

BLACKING, John. **Música, cultura e experiência**. In: Cadernos de campo, São Paulo, n 16, p. 201- 218, 2007.

BORDIEU, Pierre. **O camponês e seu corpo.** Rev. Sociol. Polit., Curitiba, n 26, 2006.

_____. **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer.** São Paulo, EDUSP, 1998.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; 2001.

GEORGIEVA, Maria Grigorova; BARRONCAS, Eliberto de Souza,; VITOR, Railda Moreira (Org.). **Seu Didico: um mestre do beiradão**. Manaus, B K Editora, 2015.

GRAMANI, D. **O aprendizado e a prática de rabeca no fandago caiçara: Um estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri.** 134f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, 2009.

_____. (Org.). **Rabeca, o som do inesperado.** Curitiba: [s.n.], 2003.

INGOLD, Tim. **Being Alive: Essays on movement, knowledge and description**. London: Routledge, 2011.

_____. **Pare, olhe e escute! Visão, audição e movimento humano.** Ponto Urbe-Revista do núcleo de amtropologia da USP , São Paulo, v.3, 2008.

LIMA. A. J. **Música tradicional e com tradição da rabeca**. 218f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material,** tradução Renato Aguiar. – Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do "Mbaraka": Música e xamanismo Guarani.** São Paulo: Ed.da Universidade de São Paulo, 2009.

MORAES, M. J. da C.; ALIVERTI, M. J.; SILVA, R. M. M. da. *Tocando a Memória - Rabeca*. Belém: IAP, 2006.

MURPHY, J. **The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil.** In: Revista de Música Latinoamericana, Texas, v. 18, n. 2, p. 147- 172, 1997.

NÓBREGA, A. C. P. da. **A Rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba. João Pessoa:** UFPB/ Editora Universitária, 2000.

NORBERTO, Rafael, Branquinho Abdala. **Espaços, Trânsitos e sociabilidades em performance na "Música do beiradão" : Uma etnografia entre músicos amazonenses**, 155 p. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

PANTOJA, Mariana Ciavatta .**Os Milton: cem anos de história nos seringais**. 2 ed. Rio Branco-AC: EDUFAC, 2008.

PRASS, Luciana. . **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba : uma etnografia entre os bambas da orgia.** Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2004.

SALVAT, Editora Salvat S.L. Instrumentos musicais. São Paulo: 2009.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê - uma antropologia musical de um povo amazônico.**Tradução Guilherme Werlang .São Paulo, Cosac Naify, 2015.

SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias:estudo do caiçara paulista e de sua produção musical.** São Paulo: Àtica, 1985.

TRAVASSOS, Elizabeth. **John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada**. In: Cadernos de campo, São Paulo, n 16, p. 191- 200, 2007.

O professor de música nas escolas públicas de Manaus

Edna Andrade Soares

Universidade Federal do Amazonas – musicedna@gmail.com

Resumo: O presente estudo tem o objetivo de relatar o resultado de uma pesquisa realizada nas escolas públicas de Manaus para conhecer a situação dos professores da área da música e das escolas. Esta é uma pesquisa qualitativa-descritiva (MARCONI & LAKATOS, 1996; MATTAR, 1996). Quatro estudos de casos feitos em quatro escolas estaduais de diferentes zonas na cidade deram origem a este trabalho. O instrumento utilizado na coleta dos dados foi o questionário com cinco questões abertas para 15 professores. A pesquisa aconteceu no período de agosto de 2015 a julho de 2016. Conclui-se que a música precisa ser incluída na pauta escolar e que a cidade de Manaus é uma região carente de educação musical, pois o conhecimento musical que impera na maior parte da população é empírico, baseado no senso comum. Esse conhecimento obviamente não pode ser descartado, mas precisa ser ampliado e trabalhado com a ajuda da escola e de bons profissionais. O momento é de avanço e requer novos profissionais do ensino musical com visão aberta, preocupados com a educação e dispostos a fazerem a diferença, onde às instituições educacionais atentem ao direito que todos têm à música através de sua inserção de fato na escola. É preciso repensar a educação sob a perspectiva da arte, compreender sua linguagem que tem o poder de transmitir sentimento, emoção e acima de tudo, conhecimento.

Palavras-chave: Professor de música, Escola, Mercado de trabalho.

The music teacher in the public schools of Manaus

Abstract: The present study had the objective to report the result of a research in the public schools of Manaus to know the current situation of the teachers of the music area. This is a qualitative-descriptive research (MARCONI & LAKATOS, 1996; MATTAR, 1996). Four case studies from four state schools from different areas in the city gave rise to this work. The instrument used in the data collection was the questionnaire with five questions open to 15 teachers. The research was conducted from August 2015 to July 2016. It is concluded that music needs to be included in the school agenda and that the city of Manaus is a region lacking in musical education, since the musical knowledge that prevails in most of the population is empirical, based on common sense. This knowledge obviously can not be discarded, but needs to be expanded and worked with the help of the school and good professionals. The moment is in advance and requires new professionals of music education with open vision, concerned with education and willing to make a difference, where educational institutions pay attention to the right that everyone has to music through their insertion in fact in school. It is necessary to rethink education from the perspective of art, to understand its language that has the power to convey feeling, emotion and, above all, knowledge.

Keywords: Music teacher, School, Labor Market

1. Introdução

Este estudo tem como objetivo conhecer a situação do professor de música nas escolas públicas de Manaus, visto que Lei 11. 769/08 torna obrigatório o ensino de música no Brasil. Mas como ocorre o ensino do professor formado nesta área, tendo em vista que esta Lei apesar de ser obrigatória, não define o professor como ministrante exclusivo da

área da música, isentando do conhecimento pedagógico-musical, onde qualquer professor "habilitado" pode atuar.

A educação musical no contexto sociocultural vincula-se à escola, que tem o dever de promover o estudo dos conhecimentos, inclusive o artístico. Mas, apesar da lei confirmar a educação musical como componente curricular independente, obrigatório, não é exclusivo. Dessa forma, o que seria uma solução, a Lei surge como um entrave, pois, como conteúdo e não como área do conhecimento sistematizado, ela se depara com várias questões que dificultam o seu desenvolvimento na escola, por exemplo: a Lei como conteúdo não esclarece com precisão o que, como, quem e onde ensinar.

Assim, urge descobrir se as escolas estão cumprindo com seu papel de compartilhador e amplificador da música através dos seus ensinos. E se o ensino de música é aberto a "qualquer" professor, como ocorre?

Embora os processos de ensino e aprendizagem de música não se limitem somente as instituições de ensino como a escola, pois acontecem também em outros espaços extraescolar, é importante saber a realidade das escolas no âmbito do ensino de música. Pois elas representam na sua maioria, o mercado de trabalho dos futuros professores licenciados em música. Conhecer essa realidade poderá contribuir até mesmo para incentivar novos alunos ao ingresso nas Licenciaturas na área de música nas Universidades.

Pois como expõe Grossi, (2003):

> Em relação às diferentes demandas do mercado para aqueles que lidam com o ensino e aprendizagem da música, é importante conhecer tanto o perfil profissional de cada contexto, de cada tipo de qualificação3, quanto os interesses, valores e princípios que fundamentam uma atuação profissional. No contexto educacional atual, poderíamos pensar a "atuação profissional" em dois sentidos: para os mercados de trabalho (processo de formação na academia) e nos mercados de trabalho (o profissional atuante). Do mesmo modo, os "mercados de trabalho" podem ter perspectivas diferenciadas quando tratados para o profissional ou do profissional (GROSSI, 2003, p.88).

Muito embora a autora citada acima trate das diferentes demandas e contextos de atuação profissional, tomamos neste estudo os licenciados em música da nossa região, que buscam, principalmente a escola pública, ou seja, de Educação Básica, mesmo não sendo este o espaço mais atrativo para a sua atuação, tendo em vista que na sua maioria, são ocupados por professores de outras áreas que ministram artes para completar a carga

horária. Aliás, é usual a ocorrência deste fato, pois acontece também com outras disciplinas como religião e línguas estrangeiras.

Além destes problemas, ainda se questiona sobre se há estrutura do espaço escolar para execução de atividades relativas ao ensino e aprendizagem de música e sobre as dificuldades da escola em relação a estruturação dos projetos político-pedagógicos, mesmo tendo o Ministério de Educação homologado o parecer CEB/CNE que aprova a Resolução conforme a nota da Conselheira do CNE – Malvina Tuttman:

> Tenho a grande satisfação de informar que a Câmara de Educação Básica - CEB/CNE – APROVOU, no dia 4 de dezembro do corrente ano, o Parecer sobre as Diretrizes Nacionais para a operacionalização do Ensino de Música na Educação Básica, bem como o projeto de Resolução que o acompanha, por unanimidade e aclamação (BUSSULACULTURAL)23.

Como podemos observar a aprovação da resolução deverá contribuir com a inserção da música nas escolas, o que nos leva a pensar que a formação do professor deve estar diretamente associada ou relacionada à atuação profissional (DEL BEN, 2003).

Mediante este prisma, mister se faz refletir sobre a real situação do professor e seu ensino na área musical.

2. A música sob o olhar dos professores no contexto da educação musical

A escola como estabelecimento destinado ao ensino coletivo dos mais variados gêneros tem o dever de incluir a disciplina "música" como conteúdo obrigatório em sua grade curricular. Esse ensino tem amparo legal e traz consigo uma gama de conhecimentos que se desenvolvem no aluno. De acordo Koellrreuter (1997) o ensino da Música contribui para ampliação e modificação do homem na sociedade aumentando a sua consciência no sentido de apreensão dessas relações.

O ensino através da vivência e convivência musical permite ao educador e educando uma relação de ensino-aprendizagem onde valores são construídos através de experiências sólidas e dinâmicas. Essa relação é ressaltada por Grossi, (2013, p.88) quando diz que "A educação musical é um meio propiciador de vivência musical significativa e esta vivência é hoje pontuada pela diversidade no uso e funções tanto da música quanto da

---

BUSSULACULTURAL: Disponível em: << https://bussolacultural.wordpress.com/2013/12/10/aprovacao-do-parecer-sobre-as-diretrizes-nacionais-para-a-operacionalizacao-do-ensino-de-musica-na-educacao-basica/ >> Acesso em:19 de junho 2018.

aprendizagem dela", cujo caráter tem função social, tendo em vista a vinculação da escola, do trabalho e da sociedade em geral.

Historicamente, no Brasil, o ensino de música iniciou no período colonial, onde as missões jesuítas usavam esse recurso para catequizar os índios. No entanto, o saber musical ultrapassou o limite da catequese, e levou os nativos brasileiros a um amplo conhecimento musical e cultural. Porém, esse conhecimento quer no âmbito cultural, social, econômico é heterogêneo, se diferenciam, possivelmente como resultado das diferentes fases da cultura. Em pleno século XXI o ensino musical ainda caminha a passos lentos. Muitos debates e discussões sobre o assunto são apresentados em diversos congressos de educação musical, mas ainda não é o suficiente. Durante a pesquisa bibliográfica, notou-se que estudos são desenvolvidos nessa temática, muitos são os questionamentos e as dúvidas.

A partir de uma visão geral, optou-se por pesquisar o ensino musical sob a ótica dos professores para entender os motivos que dificultam o acesso ao ensino musical e quais as possibilidades da educação musical vir acontecer na escola, pois esta, faz parte do espaço profissional, isto é, um dos principais mercados de trabalho.

3. Metodologia e discussões

Esta é uma pesquisa qualitativa-descritiva (MARCONI & LAKATOS 1996; MATTAR, 1996). Quatro estudos de casos feitos em quatro escolas estaduais de diferentes zonas na cidade de Manaus-AM deram origem a este trabalho. O instrumento utilizado na coleta dos dados foi o questionário. A pesquisa aconteceu em agosto de 2015 a julho de 2016. Nesse ínterim foram feitos o levantamento da leitura bibliográfica, a confecção de folder informativo sobre a lei e os benefícios do ensino musical distribuídos aos participantes depois da pesquisa e a elaboração dos instrumentos de coleta de dados.

O questionário com cinco questões abertas foi elaborado para as quatro escolas das zonas norte, sul, leste e oeste da cidade de Manaus tendo como foco o professor, onde 15 participaram da pesquisa sobre a música na escola.

Os participantes foram indicados por números e a letra (P) de professor, como apresentado a seguir. Ex: P1, P2 etc.

4. Resultados e discussões

Expomos abaixo algumas das respostas às perguntas selecionadas no questionário, onde se apresentam como reflexo de todas as respostas dos 15 participantes.

Q1. Você possui conhecimento na área musical?

Nenhum dos participantes tem conhecimento musical

Q2. Você toca ou canta algum instrumento musical?

Com exceção dos professores P2 que afirmou ter conhecimento na área de ginástica, referindo-se a arte e P4 que toca bateria, nenhum professor toca algum instrumento. O que nos mostra o quanto a escola precisa de professores habilitados para ministrar esta disciplina.

Q3. Você se lembra de alguma atividade musical que aprendeu quando aluno?

P1 afirma: "quando aluna, eu tinha como tarefa elaborar cadernos com músicas infantis e cantigas de roda"; P2 utilizava-se da música justamente para mostrar a importância das atividades diferenciadas, na época de faculdade; P4 participou de aula de canto no ensino fundamental II; P5 lembrou dos ensaios de danças folclóricas e P6 afirmou: "a professora de artes era formada em música e sempre trazia para sala o violão e fazia rodas para cantarmos e compartilharmos esses momentos". Tais respostas revelam que o ser humano só pode dizer algo válido se baseado em sua própria experiência (HOWARD, 1984).

Q4. Você usa atividades que envolvem música em sala de aula?

P1: "na arte, trabalho música ensinando o ritmo, regionalidade, a poesia, a letra, o compositor, versos e estofes que compõe a música". P2: "sim, para estudar a tabuada e até mesmo a culminância de alguns conteúdos; P3: "sim, mas raramente, pois o volume do som e do canto das crianças atrapalham os colegas". P4: "sim, atividades culturais e atividades críticas reflexivas em relação a esportes e outros conteúdos". P5: sim, a música e a dança atraem a atenção dos alunos sendo um recurso facilitador da aprendizagem". Todos os professores usam música exceto (P15).

Q5. Qual a importância do ensino de música na escola e seus benefícios?

P1: "A importância são os benefícios que seriam tornar as aulas mais prazerosas, agradáveis e mais dinâmicas tanto para o professor como para os alunos". P2 diz: "é importante, pois há disciplina, persistência e sempre um bom resultado no final, o

que de certa forma contribuirá tanto no comportamento quanto no interesse nos estudos". P3: "primeiro desenvolve o lado artístico da criança, segundo trabalha os movimentos e a lateralidade dela". P5: "acredito que o aluno se interessa mais pelos conteúdos, quando utiliza a música". P6: "os benefícios são inúmeros, no meu ponto de vista eleva a autoestima, a confiança em si mesmo e no seu potencial, na relação interpessoal e familiar".

A Educação musical tem grande importância para todos os participantes, isso é claro, conforme afirmação: P1: "Enquanto professora, gostaria que esse projeto da música na escola em que trabalho; P2: "sou completamente a favor da inserção do ensino da música, como também outras artes como disciplina no currículo escolar". Para P3: "Em si falando da presença da música na escola, essa é uma questão que estamos anos luz de atrasos, pois nota-se a falta de incentivo e apoio por parte dos políticos que se voltem para desenvolver estas atividades, quiçá não seja só investimento, mas também a realização de um trabalho sério para esta área de desenvolvimento da criança". Para Fonterrada (2008 p. 349) a escola precisa reconhecer a relevância das artes em especial da música nesse processo de ensino e isto está claro nos relatos dos participantes.

A professora (P4) comentou: "eu amo a música, ela sempre me ajuda nos momentos difíceis, entendo que ela pode nos levar a novas experiências e conhecimentos antes desconhecidos". Para P8 "a música pode ser introduzida no entretenimento como relaxamento, no trabalho com as rimas, poesias, poemas, paródias e composições". P10 "Primeiramente tem que está em comunhão com o PPP escolar, também tem que ter um profissional voltado para o ensino de música".

Como podemos perceber é inegável a importância e o valor que a música exerce em suas vidas, não existindo, porém, pedagogicamente. Ela teve participação ativa em algum momento de suas vidas, principalmente na escola.

A resistência ao ensino musical acontece desde os tempos antigos, de acordo com relatos históricos. Um dos motivos atribuiu-se a religião detentora por muito tempo dessa arte, outorgando a ela conhecimento espiritual, na qual a pessoa que a executava era dotada de dons e talentos. Esse tempo foi superado e o estudo da música passou a ser analisada no âmbito científico, como uma arte que estava ao alcance de todos, porém, ainda hoje em pleno século XXI essa resistência perdura.

Em uma das visitas à escola da zona sul, foi possível presenciar um ensaio com música e dança de alunos com idades entre 10 e 12 anos. O motivo era uma apresentação

aberta ao público que aconteceria na quadra da escola no dia Internacional da Consciência Negra, a música ensaiada era “Ilê pérola negra” da cantora Daniela Mercury, reproduzida em um aparelho de DVD, onde dançavam em roda sob o movimento da coreografia comandado pelo professor.

É interessante comentar esse momento, para elucidar a “presença” da música no contexto escolar. As datas comemorativas nas escolas sempre vêm acompanhadas de apresentações musicais, como no exemplo acima. Nesse contexto, a música se apresenta para os professores como recurso didático.

Apesar de não possuírem experiência com o ensino de música, ficou claro que os professores participantes da pesquisa se esforçam para usar a música no cotidiano com os alunos. Isso demonstra o grande interesse e a necessidade de usá-la como ferramenta de ensino-aprendizagem. É óbvio que a inserção e perpetuação do ensino na grade curricular requer uma série de adaptações e ajustes e isso envolve a estrutura do ensino como um todo.

5. Conclusão

De acordo com as informações da pesquisa, e observações in loco, percebeu-se que as escolas não têm salas específicas - preparadas acusticamente para o ensino de música, não possuem espaço suficiente para construção de novas salas em suas imediações, não existem instrumentos musicais para auxiliar alunos e professores nesse aprendizado. A falta de profissional qualificado também dificulta o processo de ensino, uma vez que não existe profissional suficiente para atender a demanda do ensino em todas as escolas da nossa região.

A conscientização da disciplina “música” é outro ponto que precisa ser trabalhado no entendimento dos docentes, a falta de informação e conhecimento nessa área demonstra a parcialidade da visão dos participantes da pesquisa.

Não há dúvidas que o norte do Brasil, mas precisamente a cidade de Manaus-AM, seja uma região bastante carente de educação musical. O conhecimento musical que impera na maior parte da população é empírico, baseado no senso comum, transmitido de pessoa para pessoa de qualquer maneira, isso envolve alunos, professores e boa parte da população. Esse conhecimento obviamente não pode ser descartado, mas precisa ser ampliado e trabalhado com a ajuda da escola.

O momento é de avanço e requer novos profissionais do ensino musical com visão aberta, preocupados com a educação em todas as áreas e dispostos a fazerem a diferença. Essa luta envolve também as autoridades, os representantes políticos, secretários da educação e órgãos competentes. A música precisa ser incluída na pauta da escola, através de uma cultura musical de alto nível, com professores e alunos preparados. É preciso repensar a educação sob a perspectiva da arte, compreender sua linguagem que tem o poder de transmitir sentimento, emoção e acima de tudo conhecimento. Este é um desafio a ser vencido, pensando no profissional que está chegando.

Referências

DEL BEN, L. M. Múltiplos espaços, multidimensionalidade, conjunto de saberes: ideias para pensarmos a formação de professores de música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 8, p. 29-32, 2003.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fio*: Um ensaio sobre Música e educação. 2. Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GROSSI, Cristina. Reflexões sobre atuação profissional e mercado de trabalho na perspectiva da formação do educador musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 8, 87-92, 2003.

HOWARD, Walter. *A Música e a Criança*. 5. Ed. São Paulo: Summus, 1984.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. Sobre o valor e o desvalor da obra musical. *Cadernos de Estudo* – Educação Musical, Belo Horizonte, n. 6, p. 69-75, 1997.

MARCONI, M. D. A.; LAKATOS, E. M. *Técnicas de pesquisa*: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados. 3.Ed. São Paulo: Atlas, 1996.

MATTAR, F. N. *Pesquisa de marketing*. Edição compacta. São Paulo: Atlas, 1996.

Arraial do Pavulagem: a tradição da prática musical

Tainá Maria Magalhães Façanha
PPGArtes/UFPA- tainafacanha@ufpa.br

Resumo: Este artigo se constitui em um esboço teórico resultante de uma breve observação do contexto musical do Instituto Arraial do Pavulagem. Dessa forma, seu principal objetivo foi analisar, por meio da lente teórica fundamentada em autores da etnomusicologia e que discutem identidade, a formação do Instituto Arraial do Pavulagem e sua articulação com o complexo social-cultural no qual se insere atualmente na cidade de Belém do Pará. Para tanto, realizou-se revisão bibliográfica e observação participante como integrante desta prática musical desde o ano de 2012.
Palavras-chave: Prática musical. Arraial do Pavulagem. Entre-lugares da prática musical.

Arraial do Pavulagem: in the tradition of musical practice
Abstract: This article is a theoretical outline resulting from a brief observation of the musical context of the Arraial do Pavulagem Institute. Thus, its main objective was to analyze, through the theoretical lens based on authors of ethnomusicology and that discuss identity, the formation of the Arraial Institute of Pavulagem and its articulation with the social-cultural complex in which it is currently inserted in city of Belém. For that, a bibliographical review and participant observation was made as part of this musical practice since the year 2012.
Keywords: Musical practice. Arraial do Pavulagem. Between-places of musical practice.

1. Introdução: uma identidade de um não-lugar

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia, [...]
Alberto Caeiro

Começo este texto perguntando ao leitor: Qual sua relação com os rios?

Os rios percorrem, como um emaranhado de veias e artérias, os chãos de nossas terras. Mas, o quão próximos somos, conscientemente, deles? O quanto eles definem ou influenciam as nossas relações com os lugares nos quais vivemos? Quais rios navegam os imaginários de nossa relação cultural com Santa Maria de Belém do Grão Pará?

Muitas vezes, no cotidiano, não percebemos a relação tão forte que os rios estabelecem na constituição de nossa cultura[24], talvez pelo fato de fazerem parte dos nossos esquecimentos na complexidade de uma memória urbana. Situação semelhante ocorre em nossas interações culturais musicais. Uma breve rememoração nos permite

[24] Entende-se cultura, nesse sentido, a partir da de definição de Tylor "aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, lei, moral, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade" (1871, p. 1)/ *[...] that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.*

concordar com a assertiva que nossos "gostos" musicais são variados, advindos de contextos culturais distintos. Assim,

> se a música tem seu próprio lugar em todas as reflexões sobre cultura, isso se dá, em minha opinião, pelos papéis que ela representa. A música de fato nunca é insignificante. É, simultaneamente, um forte e unificador meio de comunicação e reveladora de identidades dentro da abundância de modelos que caracterizam a nossa sociedade. Nós nos identificamos com a música que nós gostamos, porque corresponde à nossa sensibilidade e visão do mundo; mas nos afastamos de outras musicas quando elas são estranhas às nossas afinidades e não nos dizem algo. Devido a esses aspectos, conteúdos musicais são sempre portadores de significados. 2 (AUBERT, 2007: 1).

Entretanto, a nossa formação escolar formal e informal, nos apresenta uma trajetória musical como o Tejo, o que é de fora é mais bonito e sofisticado, marcas que são impressas na história do ensino regular brasileiro e institucionalizado de música no Brasil. Ademais, nas formas como nos relacionamos com a cultura local, processo definido como colonialismo[25]. Luhning et. Al. (2016) afirma que

> esse processo histórico de colonização e ocupação levou à composição de um quadro populacional com características sociais e culturais bastante próprios, também permeados por problemas de várias naturezas que se perpetuam até hoje, destacando a acentuada desigualdade social, incluindo dificuldades de acesso à educação básica e superior para todos os brasileiros. O não reconhecimento pleno de vários grupos populacionais traz desafios, como, pro exemplo, a definição do conceito de cultura vigente no Brasil [...] (2016, p. 57)

Nesse mesmo cenário é que se delineiam as diretrizes educacionais brasileiras, tanto nas escolas regulares como nas escolas específicas de música, fato esse, que hierarquiza ainda hoje a música de "boa" qualidade e a de qualidade "inferior". Essa forma de conceber música promove certos esquecimentos culturais, ou a pouca valorização de culturas locais, vistas ainda como folclóricas apenas. (LUNHING, 2016, p. 56-58)

Usando como metáfora o descrito poeticamente por Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa) imaginemos que o "Tejo" seja a música que nos foi ensinada quase que exclusivamente como boa e que, nesse sentido, o "rio da minha aldeia" sejam as músicas locais que fazem parte da cultura dita tradicional. Sendo assim, questiono: Quando "o rio da minha aldeia" será tão belo quanto o "Tejo", porque é o Rio da minha aldeia? Ou,

[25] Outro conceito de fundamental interesse para esta compreensão consiste na colonialidade que "se origina e mundializa a partir da América, baseando-se na imposição de uma classificação racial/étinica da população do mundo como pedra angular de um padrão depoder, operando em cada um dos âmbbitos materiais e subjetivos da existência social cotidiana, afirma Quijano [2000, p. 342]" (GONZÁLEZ, 2016, p. 69)

quando o Rio da minha aldeia passará a ocupar, de maneira intercultural[26], parte de lembrança, não de esquecimentos, de minhas memórias?

A memória é moldada em um campo individual, mas em interação com o coletivo. Assim, algumas memórias são incorporadas na memória oficial, moldando a memória social como um todo, parte por vezes, das grandes memórias organizadoras que Candau (2016, p. 182) afirma serem as

> [...] pedras angulares de memórias fortemente estruturadas que contribuem, no interior de um grupo ou de uma sociedade, para orientar duravelmente as representações, crenças, opiniões e para manter a ilusão de seu compartilhamento absoluto e unânime. Essas grandes categorias organizadoras de representações identitárias coletivas são mais eficazes quando dispõem, dispersos em todo o corpo social, de meios de memória: escola, igreja, Estado, família, que com suas práticas e ritos diversos difundem e fazem viver essas grandes memórias organizadoras.

De certo, cada indivíduo caminha por um trajeto e constrói relações simbólicas com os contextos que os rodeiam e tece significações particulares a partir de suas identificações[27]. Nesse sentido, o trajeto percorrido por mim para chegada a problemática que vem se delineando aqui, iniciou-se no contexto do Instituto do Arraial do Pavulagem, onde comecei a ter contato com práticas musicais de lugares que, até então, não constituíam meus caminhos.

Vindo de uma formação musical de matriz "erudita", pouco conhecia sobre as raízes que permeavam minha cidade, o lugar onde nasci. Por meio das vivências musicais, pude conhecer práticas musicais de outras cidades paraenses que me possibilitaram o alargamento da concepção de música, outros modos de conceber e praticar música. Nesse sentido, uma ligação sócio-cultural com entre-lugares da prática musical desse grupo.

2. "Do sol e da Lua"

Do arraial que é do sol, do arraial que é da lua, do povo na rua, do meu guarnicê.
(Toni Soares e Ronaldo Silva)

Há 31, em 1987, anos foi inventada essa manifestação cultural. Iniciada com um grupo de amigos tocando músicas de várias práticas musicais dos interiores do estado do

[26] "a crítica intercultural de Raúl Fornet-Betencourt (2004) reivindica um avanço no pensamento latino-america e no multiculturalismo. Para além da elaboração de uma filosofia latino-americana, periférica, que se contraponha à ocidental europeia estabelecendo para com ela uma 'diferença', está a necessidade de se reconhecer a 'diversidade' de filosofias expressas nas mais variadas formas dentro da própria América Latina. Tais filosofias devem ser escutadas desde suas especificidades expressivas e em pé de igualdade pra criar a partir delas condições para traduções interculturais. Através desse entendimento tornam-se possíveis universais não-arbitários, ou seja, não generalizados a partir de especificidades da cultura ocidental hegemônica. [...]" (LUHNING et. AL., 2016, p. 49-50)

[27] Hall, Stuart. 1992

Pará e, também, do Estado do Maranhão. Tais vivências musicais advinham de suas origens culturais, uma relação afetiva com os lugares. Hoje, essa manifestação se tornou tradição aguardada e acompanhada por parte significativa de expectadores, população da cidade e de turistas, chegando a trazer às ruas cerca de 20 mil pessoas.

Inicialmente, os músicos começaram com pequenas tocadas na Praça da República, localizada no centro da cidade. O pequeno cortejo percorria a praça carregando um boizinho azul em uma tala, pois não possuíam recursos para a confecção de um boi-bumbá tradicional e ornamentado, como de costume. Findando o cortejo a festa continuava com um pequeno show ao lado do Teatro Waldemar Henrique, localizado na Praça da República, fechado à época.

Os músicos eram acompanhados por familiares e amigos que iam à praça no domingo para desfrutar do ambiente de lazer. Mas, aos poucos, esse grupo foi crescendo e trazendo cada vez mais pessoas à praça. Era comum que os frequentadores da praça ficassem curiosos e começassem a acompanhar aquela manifestação ainda simples e tímida. Por meio de negociações com a Prefeitura de Belém, o espaço do Teatro Waldemar Henrique foi cedido para que o pequeno show, que ocorria ao lado do teatro, adentrasse suas portas e o tornasse novamente palco de apresentações artísticas:

A manifestação que outrora iniciou tímida transbordou os limites da praça e saiu às ruas da cidade, trazendo a cada ano mais pessoas que participam na construção da tradição ou acompanhando como expectadores e brincantes. O que antes era manifestação se tornou tradição da cidade de Belém - o boizinho azulado que antes era simples, pequeno e carregado em uma tala, hoje balança e ganha às ruas da cidade, cheio de ornamentos, enfeites e adereços.

Interessante notar que os músicos, em pouco tempo, trouxeram, a partir de suas raízes culturais, vivências e pesquisas, músicas que não faziam parte do cotidiano da cidade para uma aproximação com o público, criando laços afetivos e plateia cativa.

No ano de 2003 o Arraial do Pavulagem se institucionalizou, influenciado principalmente pelas políticas de fomento à cultura que começaram a se intensificar naquele período, sendo, desde então, Instituto Arraial do Pavulagem. Em 2009 o Instituto passou a ser também Ponto de Cultura. Dentre as principais atividades desenvolvidas atualmente pelo instituto estão as Oficinas e Ensaios que precedem os arrastões juninos, celebrando os quatro santos da quadra junina. As oficinas acontecem na segunda quinzena do mês de maio e são abertas para qualquer pessoa que tenha interesse em participar. São

gratuitas e frequentadas por um público que nunca participou do movimento e são disponíveis nas modalidades de percussão, dança e perna-de-pau.

Logo no início as oficinas eram apenas de percussão. À medida que o movimento foi se expandindo, novos interesses foram surgindo. Pesquisadores com interesse nas Artes Cênicas inseriram ao processo o ensino das danças dos ritmos regionais que são tocados no arrastão. As oficinas de pernas-de-pau foram inseridas por iniciativas de artistas circenses. Findando a etapa das oficinas os antigos participantes dos arrastões se unem aos novatos, formando assim o *Batalhão da Estrela,* composto por brincantes dos mais variados contextos sociais e culturais, que se unem em quatro cortejos para trazer às ruas "batalhão afiado" para celebrar o boizinho azul.

Em Belém, durante os três últimos domingos de junho e o primeiro domingo de julho o Arrastão do Pavulagem enfeita as ruas da cidade com chapéus de fitas coloridas, música, danças e pernas-de-pau. Sai da escadinha do Porto da Estação das Docas e é recebido e reverenciado pela arquitetura da *belle époque* do Theatro da Paz, uma união simbólica entre a arte "popular" e "erudita".

3. Breves considerações

"Talvez a tarefa mais importante que a etnomusicologia tenha colocada a si própria seja o estudo e a descoberta do papel que a música desempenha em cada cultura do homem, passado e presente, e o conhecimento do que a música significa para o homem" (NETTL, 1964, p. 224). Seguindo a premissa apontada pelo autor, o Arraial do Pavulagem tem se mostrado um contexto de práticas musicais interativas para a cidade de Belém, e tem produzido e incentivado a produção de conhecimento na área da música.

A espécie humana percebe e produz música de acordo com as concepções que são estruturadas pelo contexto em que vive. Vale mencionar aqui John Blacking (1973) que define música como "som humanamente organizado", em uma abordagem com validação transcultural. A música que resulta da ação humana é o *produto* e o fazer musical o *processo* de produção dessa música (BLACKING, 1969). Nessa proposta, música será entendida como resultado de um processo de interações sociais, onde o objetivo da atividade musical é situado nas interações geradas nesses processos de produção musical.

Turino (2008) classifica a música por meio da definição de campos de prática musical, distinguindo os campos de prática associadas da música em tempo real, da performance musical e da música gravada. A partir das classificações do autor, o contexto dos Arrastões do Pavulagem se apresenta como gênero de música participativa, que ao

redor do mundo se constituem de práticas musicais semelhantes, por exemplo, a reprodução de frases curtas e repetitivas, não há demonstração de virtuosismo e não tem esse objetivo, andamento invariável, texturas musicais densas, entre outras. O que motiva os brincantes a participarem do arrastão são relações muito mais profundas e diversas do que puramente o ato de tocar um instrumento.

Considerando prática musical como um processo de significado social capaz de gerar estruturas que vão além dos aspectos essencialmente sonoros e que seus significados em um determinado contexto são determinados pelas interações definidas pelo grupo, somo, ao pensamento de Chada (2007), o de Small (1989), de que há muitas maneiras de se estabelecer relações musicais em um determinado contexto, seja da performance à apreciação, da confecção do instrumento à prática da dança dessas músicas.

O arraial é entendido aqui como uma tradição inventada, que segundo Hobsbawn (2015, p. 7) é um termo amplo, mas não indefinido: "inclui as 'tradições' realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez." Para o autor entende-se

> por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas da natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWN, 2015, p. 8).

Hobsbawn destaca ainda que as tradições inventadas devem ser diferenciadas dos costumes das sociedades ditas tradicionais, ainda que seja interessante notar a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições para fins originais (2015, p. 13) Pode-se perceber no Arraial do Pavulagem, nesse sentido, a junção de muitos elementos que outrora eram costumes de um determinado local ou sociedade tradicional e a complexidade de manifestações culturais reunidas em um lugar, resultando um ponto de encontro e conexão de outros lugares em um determinado contexto.

Reúne em um mesmo lugar a tradição do Boi-bumbá, do Carimbó (de vários municípios, o que propicia uma "mistura" ainda maior), do Sairé, da Marujada de São Benedito, das Quadrilhas Juninas, do Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas, do Retumbão de Bragança, dentre outros, no espaço urbano da capital paraense, estabelecendo

novas formas de vivenciar essas práticas musicais na dinâmica de criação do que aqui defino ser o entre-lugares.

No Arraial percebe-se um hibridismo musical, constituído de gêneros musicais difundidos na capital paraense e nos municípios vizinhos. Em suas práticas há um aglomerado de lugares, de saberes, de músicas e de pessoas, essas são vivenciadas e percebidas no contexto do Arraial na estrutura musical e na poesia dessas músicas, compostas nesse fluxo de trocas de percepção e conhecimentos.

O Arraial, assim como em sua criação, agrega nessa tradição pessoas de diferentes lugares e contextos, o que faz dele um importante momento de relações simbólicas e resignificações. Passa a ser distinto muito mais por seu diálogo com os outros lugares do que por suas diferenças e especificidades: “Os lugares são também lugares de confronto, onde as contradições podem emergir e onde se fazem conviver dialeticamente os elementos de que tece a vida. Portanto, quando entendemos os lugares, entendemos a nós” (HISSA, 2011, p. 48). São esses lugares que nos permitem compreender a relação do Arrastão do Pavulagem com a cidade e os processos de produção e experimentação musical que nele e por meio dele ocorrem.

As dimensões alcançadas pelo Arrastão do Pavulagem é uma forma de comunicação não verbal, sendo uma forma de expressão estrutural do comportamento humano, ainda uma forma poderosa de autodeclaração e autoconsciência (BÉHAGUE 2006) na cidade de Belém. Tem cada vez mais alcançado um grande público e atraído cada vez mais turistas, as relações estabelecidas nesse contexto, a partir da música, tem gerado contribuições significativas nesse cenário.

Todas essas qualidades, que caracterizam a ação sociocultural do Arraial do Pavulagem, convergem no sentido de ligação ou religação sociocultural apresentada por Michel Maffesoli (1987) em seu paradigma estético. O estético como fator de reunião em proximidade que aciona os grupos sociais.

A provocação de um estar junto motivado pela necessária relação de proximidade que o processo de recepção e participação artística condicionam. Acredita-se ser este parâmetro adequado à compreensão da ação mobilizadora do Pavulagem, contribuindo não apenas à sua compreensão como abrindo um leque de possibilidades à percepção de valor em atividades artístico-culturais que tenham o mesmo traço configurador, como por exemplo, a marujada de Bragança, o auto do círio de Belém.

Referências

AUBERT, Laurent. *The music of the other: new challenges for ethnomusicology* in a global age. Translated by Carla Ribeiro. Aldershot: Ashgate, 2007.

BAUMAN, R. & BRIGGS, C. Género, *Intertextualidad y Poder Social*. Revista de Investigaciones Folkloricas. n. 11, p. 78-108, 1996.

BLACKING, John. *How musical is man?* 6. ed. Seattle: University of Washington, 2000.

CANDAU, Joel. Memória e Identidade. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo. Editora Contexto, 2012.Belém. III Jornada de etnomusicologia - Anais. Belém: UFPA, 2017. p. 84-91.

CHADA, Sonia. *A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos*. In III Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. Anais... Salvador: EDUFBA, 2007, p. 137-144.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina:* problemas e quesões. Trad. Nogueira, Isabel. Letra e Voz, São Paulo, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A Editora, 1ª edição em 1992

HISSA, Cássio (Org.). *Conversações de Arte e Ciência***.** Editora da UFMG. Belo Horizonte, 2011.

HOBSBAWM, Eric. "Introdução" In: HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984

LUHNING, A. (Organizadora) ; TUGNY, Rosangela P. (Organizadora). *Etnomusicologia no Brasil*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2017. v. 1.

MAFFESOLI, Michel. *O Paradigma Estético (A Sociologia como Arte)* In. Revista do Patrimônio Historico e Artístico Nacional. No.21/1986 Pg. 113

NETTL. *O estudo comparativo da mudança musical*: estudos de caso de quatro culturas. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 10, vol. 17(1), 2006.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

TYLOR, Edward Burnett. *Primitive culture*: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom. London: John Murray, 1871a. (Vol. 1).

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation.* Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Os Discos de vinil de Leo Bitar - Acondicionamento e preservação em um acervo particular em Belém - PA

José Maria Carvalho Bezerra

Universidade Federal do Pará - jjmusic35@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo relata o estudo feito no acervo particular de discos de vinil do produtor, radialista e colecionador, Leo Bitar, buscando compreender de que forma esses discos estão sendo acondicionados e preservados, além de uma breve categorização dos gêneros musicais encontrados neste. O acervo, objeto da pesquisa, se encontra na residência particular de seu proprietário, no bairro da Campina, em Belém - PA. A metodologia usada foi a pesquisa de campo, com entrevista semi-estruturada, visitas ao acervo, gravação e transcrição. Todas as falas sobre o acervo são transcrições das entrevistas feitas com o Leo Bitar, sob um aporte teórico de relatos sobre a literatura em questão, referenciados ao final deste artigo.

Palavras-chave: Acervo Musical. Acondicionamento De Discos De Vinil. Preservação De Registros Sonoros

Abstract: This article reports the study made in the particular collection of vinyl records of the producer, broadcaster and collector, Leo Bitar, trying to undestand how these disks are being packaged and preserved, besides a brief categorization of the musical genres found on them. The acquis, object of research, is located in the private residence of the owner, in the neighborhood of Campina, in Belém - PA. The methodology used was a field research, with a semi-structured interview, visits to the acquis, recording and transcription. All the lines about the acquis are transcription of interviews with Leo Bitar, under a theoretical contribuition of reports on the literature in question, referenced at the end of this article.

Keywords: Musical Collection. Conditioning Of Vinyl Records. Sound Record Preservation

Introdução

Este artigo é resultado de uma breve incursão em um acervo particular de discos de vinil em Belém - PA, com o objetivo de entender sobre acondicionamento, conservação e preservação de documentos musicais. O contato com o assunto e sua literatura, despertou-me o interesse sobre esses documentos sonoros. A metodologia usada na pesquisa foi a de entrevistas semi-estruturadas e registros fotográficos a partir de visitas ao acervo, na casa de seu proprietário, o produtor e radialista, Leo Bitar.

O início do século XXI ainda "respirou" a força das mídias gravadas em Compact Disc (CD), que além da revolução no que se refere a qualidade digital, trouxe com o passar dos anos, um barateamento nos custos desse formato. “A Chegada do CD no mercado brasileiro ocorreu apenas em 1988, mas sua consolidação se daria mesmo durante a década de 1990” (BRANDÃO, 2015, p.60).

Com a popularização do MP3, vários outros formatos de mídia foram sendo incorporados e rapidamente difundidos. Em meio a tudo isso, ainda há os que preferem

ouvir música usando a mídia que perdurou como principal meio difusor de áudio por quase toda a segunda metade do século XX, os discos de vinil. Sobre este assunto, Silva (2008) diz:

> Depois de 1950, surgem os discos de vinil, produzidos com matéria derivada do petróleo (policloreto de vinila, elemento resultante da indústria petroquímica), são materiais sintéticos (matéria plástica - matéria versátil e com capacidade de moldagem) formados por cadeias moleculares longas (polímeros), podendo ser considerados análogos sintéticos das cadeias poliméricas de carbono que constitutivas das fibras de celulose (SILVA, 2008, p.41).

Em Belém - PA, a cultura dos discos de vinil ainda é encontrada. Ocasionalmente acontecem na cidade, feiras de vinil, além de pequenos sebos. Este artigo, como já citado, relata um breve estudo feito num acervo particular, buscando compreender de que forma os discos estão sendo acondicionados, preservados e conservados, além de uma categorização dos gêneros musicais, já feita pelo seu proprietário e que é descrita aqui. As falas em destaques são resultados das entrevistas com Leo Bitar.

1. Os primeiros discos.

"O meu pai ouvia muita música, sempre foi ouvinte da música erudita e comprava muitos discos" (BITAR, 2018). Assim começou nossa entrevista em sua casa, no bairro da Campina, em Belém - PA, aonde no porão funciona a discosaoleo, sua loja de venda de discos.

Nascido no ano de 1971, cedo teve contato com a música e com o disco de vinil. Leo Bitar revela que ainda hoje tem os primeiros discos de quando era criança. Ele diz que seu pai costumava ouvir muita música erudita, e sua mãe apreciava a música brasileira, assim teve contato com as obras de Elis Regina, MPB4 e Chico Buarque.

Leo Bitar conta que seu irmão também tem uma coleção grande, e que hoje, é quem guarda alguns discos de 78rpm que eram seus. Antes dessa "transferência" esses discos receberam um tratamento, com confecções de novas capas para melhor conservação. Silva (2008), sintetiza o que são os discos de 78rpm.

> Até 1950, os discos em goma-laca constituem praticamente a totalidade dos acervos. Os diâmetros variavam entre 16, 14 e 10 polegadas, sendo este último o

> mais frequente. Sua constituição era de 19% de goma-laca e 81% de cargas como goma do Gongo, vinsol, negro de carbono, estearato de zinco, carbono de cálcio, silicato de alumínio, estopa de algodão, sílica, barita, cera de carnaúba, etc. A grade maioria era reproduzida na velocidade de 78rmp (SILVA, 2008, p.40).

Leo Bitar nos anos de 1988/89 começa a trabalhar em Belém - PA, com o Grupo Usina de Teatro, e é convidado a criar a trilha para um espetáculo, a partir daí vem a sua curiosidade pela parte técnica, por equipamentos, os tipos de gravação e acústica, é quando começa a estudar sobre como se dava o processo de gravação em fitas cassetes e nos discos de vinil.

Como a técnica de gravação digital era nova, o que era estudado eram as técnicas para gravações analógicas. Ele percebe que alguns discos em suas primeiras prensagens tinham suas gravações mais aproximadas da fitas originais masterizadas. Nesse período mudou para São Paulo e lá encontrou um cenário em que as pessoas estavam se desfazendo de seus discos.

Sua permanência em Sao Paulo lhe aproxima do estudo da engenharia de som. É neste momento que sua atenção se volta para fazer uma "coleção histórica".

> Porque antes era uma coleção musical, eu sempre falava antes que eu tinha uma coleção de música, não de discos, a música em geral. Hoje em dia eu tenho uma coleção de objetos históricos mesmo, porque são discos antigos, discos que foram fabricados na época, as prensagens originais e tudo, aí ja muda um pouco a figura da coleção […] eu tenho discos que, muitos deles, a maioria sei lá, oitenta e cinco porcento dos meus discos são coisas que eu gosto, que eu aprecio, que eu escuto, mas eu tenho uma porcentagem da coleção que são discos, é pra consulta, (sic) consulta, história musical, consulta de ruídos de sons (pausa) aí eu ja considero coleção, porque não é só o que eu gosto, acaba sendo uma coisa a mais, (pausa) acabo consultando a minha discoteca pra saber de coisas, pra tirar dúvidas, da história do Brasil, da história da música, enfim (BITAR, 2018).

1.1 Catalogação e Categorização do acervo

> A catalogação é a operação através da qual estas unidades podem colocar seus acervos em ordem, já que esta operação possibilita o controle físico dos itens que compõem o acervo descrevendo as informações relativas a representação descritiva bibliográfica resultando em um catálogo que serve de índice indicativo da composição do acervo facilitando a sua recuperação (OLIVEIRA, 2009, p.8).

Em seu acervo existe uma catalogação pensada e estudada. Por não estar preocupado com um manuseio alheio, Leo Bitar desenvolveu a sua forma de catalogar e acondicionar os seus discos sem precisar de papéis ou etiquetas de identificação. Os cuidados encontrados na preservação do acervo, resultam de um exercício de memória, estudo da obra como um documento musical, e de uma educação musical. Sobre a disposição dos discos no grande armário, Leo Bitar diz:

> eu separo os meus discos por décadas, por gênero, e por ordem alfabética, eu tenho uma parte de música erudita, jazz, música do mundo, tudo muito separado. A música brasileira eu separo, em rock brasileiro, a Música Popular Brasileira, a música instrumental brasileira, eu faço pequenas categorias pra eu poder me encontrar mais fácil, pra poder juntar mais um estilo musical, uma coisa assim (BITAR, 2018).

Quis então saber, como estão dispostos os títulos e seus autores.

> Música instrumental brasileira, mesmo tendo sido lançada no exterior fica na estante junto com a produção brasileira, neste caso, o artista é quem determina o seu lugar no acervo. A música brasileira eu separo por décadas: década de 1960, 1970, 1980 (pausa) dou uma separadinha (sic) assim, fora isso, ordem alfabética (BITAR, 2018).

A produção musical feita no estado do Pará, também tem um espaço definido e separado do restante da música popular brasileira, daquilo que é produzido nos eixos Sul e Sudeste do país.

1.2 Uma educação musical pelos discos de vinil

Acontece também da formação musical se fazer presente no cotidiano familiar, em pequenos ou grandes grupos na sociedade, sendo a música nesses casos, entendida como um "fato social" (SOUZA, 2004). Todo esse conhecimento musical adquirido ganha um novo sentido, quando o seu detentor passa a ser referência por este conhecimento.

Leo Bitar hoje trabalha na RÁDIO CULTURA FM, em Belém do Pará, é produtor e apresentador dos programas RADAR 93 e OS PROGRESSIVOS. Questionado se o conhecimento adquirido lhe teria facilitado o ingresso na rádio, ele diz:

> O acervo me ajudou a entender mais, a conhecer mais de música, aí na verdade é quando ele me ajudou a ir pra Cultura, na verdade, é, ele me ajudou muito, me

> ajudou muito. O conhecimento musical que eu adquiri com ele, que eu fui somando, que eu fui conhecendo durante um tempo e tal (sic), me construiu. Aí me convidaram pra uns programas na rádio, Cultura especial, sobre discos, sobre movimentos musicais, e eu comecei a contribuir com a rádio pra isso, aí quando eles viram, (sic) vamos chamar o Leo pra trabalhar aqui, porque ele contribui muito aqui pra rádio - vem fazer o Radar! faz alguns Culturas especiais, programas especiais pra rádio, […] aí é quando me convidaram para ir trabalhar lá, e eu ja estou trabalhando há uns anos na rádio Cultura, mas foi um convite assim, de conquista, […] e é um prazer enorme trabalhar lá (BITAR, 2018).

Leo Bitar tem um espaço preparado para o momento de apreciação ou audição musical. Em um compartimento ao lado da sala em que estão os discos de vinil, existe um aparelho Toca-discos e duas colunas de som, ele fala sobre esse momento:

> Eu não sei se é uma coisa de educação, eu não sei se é isso, pode ser que seja, como eu cresci ouvindo música (pausa) ópera, que é uma música dramática, que tem história, que tem enredo e tal (sic), a gente se acostumou muito a ouvir a peça musical, a ouvir a obra musical, aí quando eu comecei na adolescência comprar os meus discos, e aí eu tive o contato com o rock'n'roll, aí me interessei muito pelo rock progressivo, o rock progressivo te faz também isso, ele é uma obra musical, não são músicas espaçadas e tal, (sic) canções que iniciam e terminam ali, faz parte de um conceito geral de obra artística, acaba que a gente transfere isso pra tudo, e isso é muito bom, tudo é conceito, é como se tu tivesse assistindo a uma peça teatral, que eu sento no teatro, a peça começa, tem uma hora de duração, e aquela uma hora de duração tem um enredo, tem a luz, tem as texturas da cena e tal, disco pra mim é isso (BITAR, 2018).

2. Sobre categorização, Acondicionamento, Preservação, Conservação

Na parede esquerda da casa, num compartimento logo em seguida a sala, está um armário construído especialmente para acondicionamento dos discos de vinil; são 8 colunas que se entrecortam a 7 prateleiras, 56 "casulos" quadrados com medidas aproximadas de 65x65cm. Em cada um desses 56 "casulos" , há uma média de 100 títulos, chegando assim, a um número aproximado de 5.600.

Há no acervo, discos que ainda não receberam o tratamento devido para serem acondicionados, são títulos a espera de lavagem e audição, para posterior categorização e acondicionamento. Além desses títulos, encontram-se num armário do escritório de trabalho, a coleção de Música Brasileira das décadas de 1940 e 1950. Junto a este segundo acervo, encontram-se as coleções dos artistas David Bower e Rolling Stones.

A Música brasileira está subdivida em categorias: Rock, Popular, Instrumental, Trilhas para Teatro, Cinema e TV (novelas), tem ainda uma coleção do Selo ELENCO



Fig. 1: Vista parcial do acervo (portas laterais fechadas)

com discos de Bossa-Nova, lançados entre os anos de 1961 a 1977, pelo produtor Aluizio de Oliveira.

A música estrangeira está subdividida em Rock da década de 1950, Rock das décadas 1960 a 1970, 1980, 1990 a 2000. Dentro do gênero Rock há uma subdivisão que apresenta o Rock Progressivo.

Há ainda os discos de Jazz e Blues, que estão nesta seção, mas num casulo destinado a Black Music (soul, funk, disco, gospel, blues). Os discos de Punk Rock ainda estão sem lugar definido na seção.

2.1 Acondicionamento, Preservação e Conservação.

Belém está situada na Região Norte do Brasil. É uma cidade de temperatura elevada. A média diária fica próxima dos 30ºC e com uma umidade excessiva, causada por sua localização na Região Amazônica, ocasionando problemas para quem trabalha com conservação de documentos. Leo Bitar procurou construir o armário para o acervo, em uma parede que não recebe diretamente os raios do sol, ainda assim, ele diz que abre a casa pelas manhãs para receber a ventilação natural, e evita o desumidificador.

Quando uma obra nova chega ao acervo, usada ou não, recebe um tratamento de limpeza, incluindo lavagem, secagem e limpeza na máquina a vácuo, a primeira audição

da obra no acervo, só acontece após o procedimento listado, Leo Bitar conta que



Fig. 2: Máquina de limpar vinil a vácuo

geralmente faz mais de uma audição, só então procura o local correto para a guarda do disco. O mesmo procedimento de limpeza do disco na máquina, é rotina antes de uma audição. “A cada semestre eu os retiro da estante, por partes, e faço limpeza das capas e encartes” (BITAR, 2018)

> A diversidade dos materiais deste tipo de acervo e a sua fragilidade tornam a sua conservação mais complexa, pois geralmente precisa-se de mais espaço, tratamento e condições de climatização especiais, cuidados especiais, sem os quais rapidamente essas coleções correm o risco de se tornarem um amontoado de objetos em um depósito, sem memória deteriorando-se com o passar do tempo (OLIVEIRA, 2009, p.8).

Considerações finais

Este é o meu primeiro trabalho de pesquisa, relacionado a área da Arquivologia Musical. É para mim de suma importância no que diz respeito ao cuidado com acondicionamento, conservação e preservação de parte da história da música guardada sob a forma de discos de vinil por um colecionador.

A bibliografia visitada para dar suporte a pesquisa, apresenta relatos de trabalhos executados através de projetos premiados em editais para este fim: de restauro, de preservação e de conservação de acervos sonoros. Buscou-se verificar se o tratamento relatado pelos pesquisadores nesses acervos é próximo do que vem sendo feito no acervo particular pesquisado em Belém - PA. Observou-se que, mesmo se tratando de um acervo particular, há um cuidado com excelência profissional. Não foi observado no acervo, itens com possibilidades de restauro, mesmo nos documentos sonoros mais antigos.

Observei que os discos de vinil do acervo do Leo Bitar estão acondicionados em posição vertical nos "casulos". Ele justifica essa forma de acondicionamento, dizendo que a posição horizontal pode empenar as peças.

Com a "volta" do vinil ao mercado fonográfico, principalmente o brasileiro, ainda que muito timidamente, e cercado por fatores que ainda o deixam como um objeto para "colecionador", devido ao elevado custo, eles continuam a ser uma realidade, e um fato que traz esperanças novamente à cultura por uma apreciação musical mais cuidadosa, "refinada" e agregadora, para os nossos dias, em que ouvir música tornou-se um hábito solitário, particular e por muitas vezes efêmero, através do uso excessivo dos fones de ouvidos.

Brandão (2015), nos mostra dados animadores:

> E foi no ano de 2008 que tivemos a primeira indicação de como a década da popularização do consumo de música digital estava trazendo consequências para os vinis. […] registra-se que foram vendidos 1,88 milhões de discos de vinil no ano de 2008, o que foi o recorde de venda anual desde o início da atuação do instituto, em 1991. Este recorde superou os 1,5 milhão do ano de 2000. E de 2008 até 2013 foram 6 anos consecutivos de crescimento vertiginoso das vendas de Lp's (BRANDÃO, 2015, p.63).

O instituto a que o autor se refere é Nielsen SoundScan, um órgão de pesquisa norte-americano especializado em música e indústria fonográfica.

Das visitas e entrevista com o Leo Bitar, um material substancial foi registrado em áudio. Para o momento, entendo que o que está relatado aqui, me traz possibilidades para um desdobramento do assunto, pois há no acervo pesquisado um rico momento de várias histórias da música feita no mundo, o que chama atenção para um breve retorno.

Referências bibliográficas

BITAR, Léo. Entrevistas concedidas nos meses de abril e maio de 2018
BRANDÃO, Felipe Viana Gomes. Cultura do Vinil: o garimpo como prática social. Revista Ensaios, Vol.8 janeiro - junho de 2015. ISSN 2175-0564.
DOMINGUES, Mauro. Acervo Sonoro do Arquivo Nacional Higienização, acondicionamento e armazenamento. Acervo, Rio de Janeiro, v. 23, nº 2, p. 105-114, jul/dez 2010.
OLIVEIRA, Renilda Fátima de, 1985 - Tratamento técnico, armazenamento e conservação de discos de vinil / Renilda Fátima de Oliveira. - 2009. 43 f.
SILVA, Sérgio Conde de Albite. A preservação e o acesso de acervos fonográficos - relato de pesquisa. *Arquivística.net (www.arquivistica.net),* Rio de Janeiro, v.4, n. 2, p 35-38, ago/dez. 2008.
SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 7-11, mar. 2004.

Alguém falou ele mora acolá, Mestre Fabico é compositor popular

José Maria Carvalho Bezerra (Universidade Federal do Pará)

jjmusic35@yahoo.com.br

Resumo - Este artigo discute a produção do CD “Boi das Cabeceiras”, do amo de Boi-bumbá João Fabiano Balera, o Mestre Fabico e sua narrativa sobre o seu processo de criação musical, considerando a percepção deste processo como uma forma diferenciada do que normalmente entende-se por composição musical. A chegada dessas músicas em sonhos, trazidas pela cabocla Mariana, o inspirou a fundar o Boi-bumbá Flor de Todo o Ano. Apresenta o processo de gravação do disco, os músicos envolvidos nas gravações, os temas cantados, a família do Mestre, sua partida no ano de 2012 logo após as gravações, e o lançamento póstumo do primeiro e último registro autoral de Mestre Fabico, em 17 de junho de 2016, a partir da vivência com o Mestre no estúdio de gravação da FUNTELPA, em Belém - PA, no ano de 2011. O seu envolvimento com a folia junina relacionada às composições musicais encontra aporte em autores da etnomusicologia - Béhague (1992), Merriam (1964) e Tugny (2014), que discorrem sobre os vários processos de criação musical e o seu criador no meio sócio-cultural.

Palavras-chave: Criação Musical. Mestre Fabico CD Boi das Cabeceiras. Boi-bumbá Flor de Todo o Ano.

Abstract - This article discusses the production of the CD "Boi das Cabeceiras", the master of Boi-bumbá João Fabiano Balera, the Fabico Master and his narrative about his process of musical creation, considering the perception of this process as a differentiated form of what he normally understands by musical composition. The arrival of these songs in dreams, brought by cabocla Mariana, inspired him to found the Boi-bumbá Flor de Todo o Ano. It presents the process of recording the album, the musicians involved in the recordings, the songs sung, the Master's family, his and the posthumous launch of Mestre Fabico's first and last authorial record on June 17, 2016, starting with his experience with Mestre at the FUNTELPA recording studio in Belém, in the year 2011. His involvement with the folia junina related to musical compositions finds support in authors of ethnomusicology - Béhague (1992), Merriam (1964) and Tugny (2014), who discuss the various processes of musical creation and its creator in the socio-cultural environment.

Keywords: Musical Creation. Master Fabico CD Boi das Cabeceiras. Boi-bumbá Flor de Todo o Ano.

1. Passeio no Mundo

Eu só vim dar um passeio
Com todo o meu pessoal
Eu vim dar uma volta no mundo
Com todo o meu pessoal
Eu vim trazer esse boi
Para o povo apreciar
(Mestre Fabico)

O Boi-bumbá é um tipo de auto ou comédia que está inserido em várias regiões do país. Na Região Norte, ele narra uma trama envolvendo vários personagens. Dias Jr. (2010) faz uma breve apresentação do enredo:

> Seu enredo é basicamente o mesmo em quase toda a região norte; conta a história de um boi de raça, que mandado buscar pelo senhor da fazenda para servir como reprodutor do rebanho e, desse modo, ser o boi estimado do fazendeiro. O animal recebia um tratamento muito melhor que aquele dado aos escravos e ao vaqueiro e, por isso, a postura de vingança de Pai Francisco ao apanhar o boi preferido do Senhor. Pai Francisco era um preto velho que vivia na área de pastagem do animal. Uma vez que sua esposa, Catirina, grávida, sentira o desejo de comer a língua do boi, ele desafiava ao "Amo", que também era capataz da fazenda, ao atirar no boi de estimação do Senhor para retirar-lhe um tassálio (DIAS JR. 2010, p. 78).

Ainda sobre suas características gerais, Carvalho (2013) diz que:

> A brincadeira do boi constitui um dos traços culturais marcantes na cultura brasileira, principalmente na região Nordeste, mas disseminou-se por quase todos os estados do país, notadamente nas regiões Norte e Nordeste. Sua origem está ligada ao ciclo do gado, adquirindo denominações, ritmos, formas de apresentação, indumentárias, personagens, instrumentos, adereços e temas diferentes.Enquanto que no Maranhão, Rio Grande do Norte e Alagoas é chamado Bumba-meu-Boi, no Pará e Amazonas é Boi-bumbá ou pavulagem; em Pernambuco é Boi-calemba ou Bumbá; no Ceará é Boi-de-reis, Boi Surubim e Boi-zumbi; na Bahia é Boi-janeiro, Boi-estrela-do-mar, dromedário e molinha de ouro; no Paraná, em Santa Catarina, é Boi-de-mourão ou Boi-mamão; em Minas Gerais, Rio de Janeiro e Cabo Frio é Bumba ou folguedo-do-Boi (CARVALHO, 2013, p. 119-120).

Este artigo é sobre o amo do Boi-bumbá Flor de Todo o Ano, Mestre Fabico, sua vida e suas composições, de como parte de sua obra musical foi registrada em CD, e em que momento eu, músico e pesquisador, passo a fazer parte deste meio. Carvalho (2016), nos apresenta o Mestre.

> João Fabiano Balera, o Mestre Fabico, nasceu em Belém, no bairro do Guamá, em 20 de fevereiro de 1928. Foi feirante, sapateiro, pedreiro e gari, ingressando mais tarde no Departamento Munipal de Estradas e Rodagens, onde trabalhou até se aposentar. (CARVALHO, Encarte do CD Boi das Cabeceiras, p. 7. 2016)

O Bairro do Guamá, segundo o *blog* GEOGRAFIA E CARTOGRAFIA DIGITAL, é o mais populoso do município de Belém - PA, com mais de 100.000 habitantes. É no Guamá que várias dessas tradições populares ainda hoje permanecem vivas. Nele morou e "brincou" o boi na infância e juventude, Mestre Fabico, lá se tornou "Amo e Mestre" do Boi Bumbá Flor de Todo o Ano.

Eu vim la do Guamá das cabeceiras
Esse boi é bonito este ano
É um boi de primeira
(Mestre Fabico)

2. Minha Trinca

Ô seu doutor
Chego eu com a minha trinca
Pra mostrar como se brinca
Esse nosso São João
(Mestre Fabico)

Quando recebi a ligação da Produção da RÁDIO CULTURA FM para começarmos a fazer os registros da obra do Mestre Fabico, era um convite que se estendia à mais três músicos que tocavam comigo no ÁRVORE AR: projeto inicialmente pensado pelo percussionista Rafael Barros para gravação do seu CD homônimo. Os músicos que se juntaram para o novo projeto foram Franklin Furtado e João Paulo Cavalcante, também percussionistas,

É um artigo baseado nas minhas memórias, desde o convite até o lançamento do CD Boi das Cabeceiras, que se deu em 17 de junho de 2016, dentro dos festejos da quadra junina, na FUNDAÇÃO TANCREDO NEVES em Belém - PA.

A produção da RÁDIO CULTURA FM representada por Beto Fares e Regina Silva, me comunicou da vontade de colocar nas gravações algumas pessoas que tocavam com o mestre e assim aconteceu. Quando o mestre chegou no Estúdio de Produção Edgar Proença, logo decidimos que as gravações não se resumiriam apenas as músicas, deixamos que contasse suas histórias, falasse da família, dos seus trabalhos, do Flor de Todo Ano. Ele trouxe junto parte de sua "trinca": Nazareno Correa Balera (barrica), Jorge Jr. Balera (xeque), Nego (barrica) e Aldemar da Silva Costa (xeque). Nós do ÁRVORE AR, éramos agora também sua "trinca". Mestre Fabico sempre que se referia a sua família, usava o termo "Trinca".

3. A Produção do CD

Trabalho com produção musical desde o ano 2000. Precisávamos neste projeto trabalhar juntos com o Mestre Fabico e sua trinca, estreando em suas primeiras experiências em estúdio.

Fomos inicialmente pelos procedimentos comuns de uma gravação: gravar guias e bases, todas com metrônomos, gravando bases com os curimbós, por terem um timbre mais grave, mais o violão e a guitarra. Junto a isto, precisaríamos ter a voz guia do Mestre Fabico. Este foi um processo que foi experimentado em um período de

gravação. Ao perceber que caminhávamos para um resultado artificial, pois o Mestre mudava o andamento a cada retorno, a cada novo *take*, além do metrônomo deixá-lo muitas vezes sem poder mostrar suas emoções, decidimos que faríamos diferente, faríamos da maneira dele, livre, entendendo que o mais importante naquele momento era o registro de parte de sua obra.

Naquele momento a história de vida do Mestre precisava e teve mais importância, até mesmo porque não tínhamos a certeza das gravações irem para uma mídia, no caso, o CD. Decidimos que gravaríamos várias vezes a mesma música, Mestre Fabico usando um fone de ouvido pra ouvir a guitarra, e nós instrumentistas o acompanhávamos seguindo suas nuances de andamento e interpretação. Lembro perfeitamente de que mesmo sem a experiência do estúdio, além de cantar, ele tocava um atabaque, como se fosse uma barrica,[28] vez ou outra consertava algum toque que percebia estar diferente da maneira que ele havia concebido.

No início dos anos 2000 tive a grata experiência em gravar com Augusto Gomes Rodrigues, o Mestre Verequete. Naquela altura ele estava se recuperando de um AVC que lhe deixara sequelas, nem por isso deixou de querer participar da gravação.

Mestre Fabico estava se recuperando de uma pneumonia que o havia deixado internado por vários dias, mas a sua disponibilidade animava as tardes de gravações. Ele queria falar sobre a maneira que ele compunha, é sobre isto que trataremos a seguir, dialogando com alguns autores que narram algumas experiências sobre composição.

4. Maria Jacirema (Sobre o Processo composicional)

Já há algum tempo me chama a atenção no processo composicional, como se dão algumas desses formas de compor, entre elas a minha. Como algo tão “natural" para determinadas pessoas pode prescindir de tantas regras? Como se dá tudo isso no campo do compositor popular; aquele que vive em um determinado meio, e dele retira, constrói seus conhecimentos e faz sua música? De que forma essas ou outras regras são usadas por ele em suas composições?

Mesmo sem o domínio das fórmulas e formas, essas se fazem tão presentes em seus cantos, em suas construções de frases, escalas, divisões do tempo, inserção de

[28] Tambor pequeno, com sonoridade aguda, que os ritmistas do Boi-bumbá tocam segurando debaixo de um dos braços, amarradas por um talabar envolto ao pescoço, os toques são deferidos pelas as duas mãos na pele, que cobre uma das extremidades.

pausas, num conteúdo textual que é visivelmente baseado na vivência da pessoa. Como acontece com os "compositores artistas", isto de certa maneira se dá nas músicas criadas pelos "mestres da cultura popular".

Ao observar a construção musical de compositores como: Verequete, Mestre Fabico, Joana Pantoja, Mestre Lucindo, e tantos outros, observo que há uma relação muito comum entre eles e a música de outros que vivenciaram um processo sistematizado de aprendizado da composição. Em todos está a base da construção da música ocidental, que é construída sobre uma sequência de sons da escala diatônica maior ou menor.

Como estas escalas e seus graus se fazem presentes no meio é que acende a curiosidade do pesquisador. Porque os criadores dessa música fazem tudo deliberadamente de forma natural e orgânica, muitas vezes dizendo que as recebem de outros, como é o caso do Mestre Fabico.

Ô Maria Jacirema
No teu batizado
Foi o nome que eu te dei
Eu estava acordado
Foi um sonho que eu sonhei
Uma índia branca me deu uma rosa
Essa rosa é bonita que eu sei
Boi-bumbá Flor de Todo Ano
Foi o nome que eu lhe dei.
(Mestre Fabico)

Maria Jacirema foi o nome que ele deu a uma de suas filhas, recebido em sonho, pela cabocla Mariana, que também, segundo ele, lhe trouxe o nome do Boi-bumbá, mas ele sempre reforçava que era "*Católico Apostólico Brasileiro, pois não podia ser Romano se tinha nascido no Brasil*".

No sonho, uma índia branca aparecia e lhe trazia uma flor, e essa flor seria uma flor especial, ela não murcharia nunca, daí o nome Flor de Todo o Ano. Inspirado nesse sonho, ele passou a montar seu próprio boi.

É de madrugada que ela vem
É de madrugada que ela dá
A toada bonita
Pro Seu Fabico cantar
(Mestre Fabico)

Mestre Fabico já havia tido um envolvimento com as manifestações populares também no bairro do Guamá, foi o amo do Boi Tira Fama, que tinha por dono, Seu Setenta, que passa a ser o "contrário"; nome dado ao Boi-bumbá adversário.

Na Itororó tem um boi
Lá na Sacramenta tem outro
Lá na Cremação tão fazendo
Um Fama que é maroto
Lá no Guamá tem um Fama
Que tira a fama do Outro.
(Mestre Fabico)

Criador de canções, toadas, sambas, marchas, envolvido na juventude também com o carnaval, é no folguedo Boi bumbá que Mestre Fabico parece ter um maior relacionamento com a criação musical. Esse modelo ou modo de criação musical chama a atenção por ser ambíguo, genuíno, orgânico. Tugny (2014) ao narrar sua experiência com um trabalho coletivo em que participou, de montagem de uma ópera sobre a Amazônia, onde seu "papel" era de consultoria sobre a "música indígena", ao falar sobre criação, diz que:

> Suas músicas são coisas objetivas, são portanto adquiridas, capturadas como outras substâncias de troca ou de guerras. Em outras palavras, são coisas do mundo, estão aí, materialmente, e não são a expressão, impalpável, do desejo e da subjetividade humana (TUGNY, 2014, p. 324).

Esta "troca" vem como reverência na obra do Mestre Fabico. Apesar de assumir uma autoria, quando se refere a uma determinada música, diz como esta lhe foi "trazida", chegando a cantar em versos. Sobre essa forma de criação musical, Béhague (1992) diz:

> Considerar esses processos como inconscientes resulta, mais uma vez, de um caso agudo de etnocentrismo, pois é sabido que o transe xamânico ou a possessão espiritual representa uma das fontes mais poderosas de revelação ou criação musical, e que o mundo espiritual dos indígenas ou dos adeptos das religiões africanas tradicionais e afro-brasileiras é totalmente verdadeiro, real e consciente por ser vivenciado a cada instante. Se bem se saiba pouco do mecanismo de criação musical em estado de transe, o resultado desta criação não parece diferir fundamentalmente da composição regular fora do transe (BÉHAGUE, 1992, p.8).

Era curioso a forma como nos apresentava uma música, cada uma delas vinha carregada de histórias, de momentos vividos, numa linguagem simples, suas canções eram registros de momentos vividos ou sonhados.

Merriam (1964) sobre o processo criativo, diz:

> A composição parece ser claramente o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos e não parece ser radicalmente diferente entre povos letrados ou não-letrados, com exceção da questão escrita. Toda composição é consciente no sentido mais amplo da palavra quando é vista do ponto de vista analítico. Os compositores podem ser indivíduos casuais, especialistas ou ainda grupos de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral. (MERRIAM, 1964 apud BÉHAGUE, 1992, p.5-6).

Entre as técnicas de composição usadas por esses compositores, Merriam cita: "... a criação resultante de uma experiência emocional particular, a mente intensa, a transposição,
e a composição a partir da idiossincrasia individual". E que "A composição de letras (textos) é tão importante quanto a da estrutura sonora" (MERRIAM, 1964 apud BÉHAGUE, 1992, p. 6).

Considerações finais

Numa análise breve sobre as características musicais, podemos dizer que o CD BOI DAS CABECEIRAS contém os gêneros "toada" e carimbó", a Forma binária (AB) é constantemente usada, em compassos binários, são tonais, com as tonalidades de Mi e Lá (maior ou menor) e Dó Maior. Algumas tonalidades parecem soar altas, mas eram as alturas que o Mestre Fabico usualmente cantava, mesmo apresentando certa dificuldades em alguns tons.

No dia 17 de junho de 2016, juntamente com o grupo ÁRVORE AR, o cantor e compositor TONI SOARES, a família do Mestre que havia participado das gravações, mais os demais membros da família, se encontraram para o show de lançamento do CD BOI DAS CABECEIRAS, no Arraial da Praça do Povo. Numa festa sem anfitrião, estava também presente o Boi-bumbá Flor de Todo Ano. Foi o primeiro show de lançamento de um projeto em que eu fiz parte que o artista não mais estava.

Aquele momento representava mais que um show de lançamento de um CD, estávamos também devolvendo à comunidade do Bairro do Guamá e à família do Mestre, parte de sua história registrada num produto fonográfico. A família recebeu um percentual

em discos para comercializar e guardar da forma que lhes fosse melhor, o CD é encontrado nas Lojas Na Figueiredo e nas plataformas virtuais.

Com o auxilio da tecnologia, levamos a voz do Mestre e ele cantou a primeira música para que o grupo o acompanhasse. As gravações do disco foram concluídas no mês de novembro de 2011, Mestre Fabico nos deixou em fevereiro de 2012. A sensação da perda foi sentida quando a produção da Rádio me avisou de sua partida, a mesma que sinto agora concluindo este texto. Mestre Fabico não viu em vida seu trabalho registrado como tanto sonhou, mas suas toadas permanecem dando vivas ao Boi Flor de Todo o Ano, sua música é alegre e atual, sua forma de compor inquieta, e aponta caminhos para novas pesquisas. Viva Mestre Fabico!

"Eu só vim dar um passeio, com todo o meu pessoal. Eu vim dar uma volta no mundo, com todo o meu pessoal, eu vim trazer esse boi, para o povo apreciar" (FABICO, 2016).

Referências

BÉHAGUE, Gerard. FUNDAMENTO SÓCIO-CULTURAL DA CRIAÇÃO MUSICAL. Revista da Escola de Música UFPA. Agosto 1992.

CARVALHO, Karoliny Diniz. Os barracões de bumba-meu-boi: Lugares de memória e recursos para o desenvolvimento do turismo cultural em São Luis, Maranhão (Brasil). Revista Turismo & Desenvolvimento. N. 19, 2013, p. 111-133

DIAS JR. José E.S. Boi Bumbá em Belém, uma expressão urbana e popular. *Revista Estudos Amazônicos.* vol. V, n 2 (2010), pp. 75-103)

FABICO, Mestre. Boi das cabeceiras. CULTURA REDE DE COMUNIÇÕES. Na Music. 2016.

SILVA, Sinésio Jefferson Andrade. Memória dos sons e os sons da memória: um encontro entre a História oral e a Etnomusicologia. Publicado originalmente na revista Mosaico (http://cpdoc.fgv.br/mosaico).

TUGNY, Rosângela Pereira de. Agência dos objetos sonoros. PER MUSI - Revista Acadêmica de Música - n. 31, 353p., jan. - jun., 2015 Recebido em: 13/05/2014 - Aprovado em: 04/10/2014

http://geocartografiadigital.blogspot.com - Acesso em 19/06/2018.

https://youtu.be/vOM2hn8AfDg - Acesso em 19/06/2018.

https://youtu.be/fsYNWOSg7v4 - Acesso em 19/06/2018.

https://youtu.be/kP9RRY9LJPQ - Acesso em 19/06/2018.

https://youtu.be/zHkgGbul2nY - Acesso em 19/06/2018.

https://youtu.be/w7Ple9UiytM - Acesso em 19/06/2018.

Produção e prática musical das beneditinas missionárias de Tutzing do Priorado de Olinda-PE: tradição e adaptação às diretrizes do Concílio Vaticano II

Fernando Lacerda Simões Duarte

PPG-Artes/UFPA; PNPD/CAPES – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: Este estudo exploratório tem como objetivo observar possíveis relações entre a tradição musical associada à congregação beneditina de maneira ampla e o repertório produzido e sistematizado pelas beneditinas missionárias de Tutzing, em sua coletânea *Liturgia das Horas*, bem como discutir os impactos dos paradigmas musicais decorrentes do Concílio Vaticano II sobre a coletânea e a prática musical das religiosas em uma missa. Foram formuladas como questões de pesquisa a utilização da música nos ritos religiosos do Priorado de Olinda, as características do repertório, bem como as possíveis relações entre a produção e a prática musical locais e os grandes movimentos paradigmáticos da música católica no século XX. Os dados foram obtidos por meio de pesquisa bibliográfica e documental, bem como observação participante em uma missa, e analisados tendo por base a relação entre memória coletiva e identidade em Candau, a relação entre música e cultura em Blacking e os modelos eclesiásticos para as práticas musicais em Duarte. Os resultados apontam para a assimilação de elementos pós-conciliares, tais como o uso da língua vernácula e de cantos pastorais, mas também para a manutenção de características musicais inerentes às congregações musicais beneditinas, tais como o canto uníssono do coro de religiosas, a sustentação deste canto pelo órgão e a existência de um repertório musical específico para a liturgia das horas. Finalmente, destaca-se que parte do repertório executado nas Missas e Horas é de autoria das próprias religiosas.

Palavras-chave: Música religiosa – Igreja Católica. Monjas beneditinas. Práticas musicais religiosas.

Musical Production and Practice of the Benedictine Missionaries of Tutzing of the Priory of Olinda, Pernambuco: Tradition and Adaptation to the Directives of the Second Vatican Council

Abstract: This exploratory study aims to observe possible relationships between the musical tradition associated with the Benedictine congregation in a broad way and the repertoire produced and systematized by the Benedictine missionaries of Tutzing in their collection *Liturgia das Horas* [Liturgy of the Hours], as well as to discuss the impacts of the musical paradigms arising from the Second Vatican Council on the collection and on the musical practice of religious in a mass. It was formulated as research questions the use of music in the religious rites of the Priory of Olinda, the characteristics of the repertoire, as well as the possible relations between local musical production and practice and the great paradigmatic movements of Catholic music in the twentieth century. Data were obtained from bibliographical and documentary research, as well as participant observation in a Mass, and analyzed based on the relation between collective memory and identity in Candau, the relation between music and culture in Blacking and the ecclesiastic references to the musical practices in Duarte. The results point to the assimilation of post-Council elements, such as the use of the vernacular language and pastoral songs, but also for the maintenance of musical characteristics inherent in Benedictine musical congregations, such as the unison of the choir of nuns, support of this song by the organ and the existence of a specific musical repertoire for the liturgy of the hours. Finally, it should be noted that part of the repertoire executed in Masses and Hours is written by the religious themselves.

Keywords: Religious music – Catholic Church. Benedictine nuns. Religious musical practices.

Introdução

Diocese sufragânea do arcebispado da Bahia instituída em 1676, Olinda registra a presença de muitas ordens religiosas e irmandades de leigos ao longo desde o século XVI, além do clero secular. Assim, sua paisagem urbana ainda hoje é marcada por considerável quantidade de igrejas, conventos, mosteiros e outras casas religiosas católicas. Igualmente, a presença católica marca a paisagem sonora da cidade, seja no canto pastoral realizado nas paróquias, seja na música que serve aos diversos ritos do cotidiano das casas religiosas, como é o caso da Igreja da Misericórdia e da Academia Santa Gertrudes, que integram o complexo do priorado das beneditinas missionárias de Tutzing.

As beneditinas chegaram a Olinda em 1903, vindas da Alemanha, não com o objetivo de fundar um colégio, mas visando catequizar índios na região amazônica, o que só ocorreu em 1922, dez anos após a instalação do colégio de Olinda, que ainda hoje se encontra sob sua administração (UM SÉCULO DEDICADO À RELIGIÃO E AO ENSINO, 2012). Este trabalho não busca aprofundar o papel da música nas atividades de ensino regular promovido na Academia de Santa Gertrudes – tema que nos parece muito relevante –, mas tratar especificamente da música ritual praticada pelas religiosas. O estímulo para a realização deste estudo exploratório surgiu da localização de um exemplar de *Liturgia das Horas*, publicado pelas religiosas do Priorado de Olinda, em um sebo na cidade de São Paulo. Este livro de cânticos traz partituras em clave de sol sem indicação de acompanhamento. Ao final, um índice de autores revela, dentre outros nomes, os de algumas religiosas da própria congregação, o que despertou-nos o interesse por uma eventual identidade musical local. Assim, buscamos conhecer pessoalmente as práticas musicais da congregação religiosa assistindo uma missa na manhã do domingo de Páscoa, no presente ano. Nesta ocasião, nos foi possível conversar com a religiosa que tomava parte do rito ao órgão. Tal conversa teve, entretanto, caráter informal, não tendo sido registrada em áudio, tampouco estruturado um questionário prévio. Assim, informações decorrentes desta conversa, serão apresentadas fazendo menção à organista. Ademais, realizamos, de certo modo, observação participante, uma vez que não apenas assistimos a celebração pascal, mas também dela tomamos parte por meio do canto congregacional.

Conforme já foi dito, este estudo é ainda exploratório. Seu aprofundamento por outros pesquisadores – ou, preferencialmente, pesquisadoras – que possam vir a interessar-

se pelo seria enriquecido pela realização de entrevistas semi-estruturadas, registradas em áudio e com a devida autorização de uso pelas colaboradoras, bem como a participação em diversos ritos, e não somente das missas. Este estudo limita-se, portanto, a buscar responder, ainda que parcialmente, as seguintes questões: em quais ritos a música está presente no Priorado de Olinda das beneditinas missionárias de Tutzing? Quais as características do repertório de *Liturgia das Horas* (1991)? Como tais características se articulam com os grandes movimentos paradigmáticos da música ritual católica no século XX? Como se dá a interpretação na missa? Quais elementos sinalizam para a presença da tradição musical comumente associada às congregações beneditinas – tais como o cultivo do canto gregoriano e do acompanhamento musical ao órgão – e quais traços revelam aproximações do Concílio Vaticano II? Tais questões alinham o interesse por práticas musicais do presente – associado reiteradamente à abordagem etnomusicológica – ao estudo da musicologia histórica, ao buscar compreender esta prática musical dentro das transformações dos paradigmas musicais católicos que se deram ao longo do século XX no Brasil e internacionalmente. Para buscar responder aos problemas formulados, recorreu-se à pesquisa documental e à observação participante, bem como à pesquisa bibliográfica acerca da história da congregação religiosa aqui abordada no panorama da história do catolicismo no século XX. A análise dos dados se baseia na relação entre identidade coletiva e memória em Joël Candau (2011), no sentido de que as identidades no presente sempre se apóiam em determinados enquadramentos de memórias mais convenientes para fundamentá-las. Neste sentido, a inserção do repertório musical religioso no plano cultural e das relações de poder inerentes às seleções das memórias aponta para a relevância dos aspectos ditos extramusicais na configuração das práticas musicais, para muito além dos aspectos estritamente sonoros (BLACKING, 2000: 25). Desta maneira, uma prática musical litúrgica resulta, muitas vezes, de um controle normativo das práticas musicais (DUARTE, 2016b), mas pode ser também resultado de negociações locais em relação a estes paradigmas.

1. Da Romanização e Restauração musical católica ao Concílio Vaticano II

A chegada de oito beneditinas alemãs a Olinda se deu em 1903, ainda numa autocompreensão do catolicismo romano conhecida como Romanização, que se torna hegemônica entre o clero católico, sobretudo na segunda metade do século XIX e primeira metade do XX como um desdobramento do Ultramontanismo, que tinha suas bases no

século XVIII e propunha a incontestável obediência dos bispos à autoridade papal mais do que aos sínodos locais. A Romanização pode ser compreendida como uma reação da Igreja à separação entre estados nacionais e a religião, bem como ao crescimento de outras religiões. Dentre as características da Romanização, é possível citar o reforço às relações de controle que emanavam da hierarquia eclesiástica, a centralização das atividades religiosas na figura dos clérigos – diferentemente do catolicismo eminentemente laical do Brasil colonial –, um novo fortalecimento da atuação das ordens e congregações, com a vinda de religiosos da Europa, a oposição clara da Igreja à maçonaria, ao protestantismo, ao espiritismo e ao comunismo (DUARTE, 2016b).

As ordens religiosas, que haviam sido sufocadas mais de um século antes pelo Marquês de Pombal, passaram por um processo de reestruturação no Brasil, com esta nova onda migratória de religiosos, tal como ocorreu com beneditinos, jesuítas, franciscanos e outras ordens que chegaram ao país desde inícios da colonização. Houve ainda a chegada de novas congregações, tais como lazaristas (Congregação da Missão), salesianos, verbitas, passionistas, camilianos, filhas de Sant'Anna, doroteias, servitas, dentre outros. Muitas destas congregações têm se dedicado às atividades de ensino e ao campo da saúde.

Se a Igreja Católica buscou uma nova forma de organização nas suas relações com o poder temporal, também no campo ritual uma reestruturação viria a ocorrer, sobretudo por meio da reafirmação da necessidade de uniformização dos ritos e sua estrita adequação ao paradigma tridentino. Tal opção incompatibilizava, entretanto, com a grande diversidade interna que marca as manifestações do catolicismo popular ou tradicional no Brasil, as quais passaram a ser coibidas pelo clero. No âmbito da música religiosa, a busca por uma reestruturação das práticas religiosas viria a resultar no *motu proprio* "*Tra Le Sollecitudini*" de Pio X sobre a música sacra, promulgado em 1903, cujos principais paradigmas apontavam para a centralidade do canto gregoriano, da música polifônica do século XVI e para a "polifonia moderna" – repertório restaurista –, bem como para o órgão tubular. Por outro lado, a atuação missionária das congregações religiosas acabou por desenvolver outro campo da produção musical católica, dos chamados cantos religiosos populares ou cânticos espirituais, em língua vernácula e com melodias simples (DUARTE, 2016b). Muitos destes cânticos passaram a ser incorporados inclusive às missas ditas baixas, ou seja, aquelas celebradas de maneira não-solene, em que o uso da língua latina nos cantos das partes correspondentes ao ordinário não se fazia obrigatório pelo fato de tais missas serem rezadas e não cantadas.

Em fins da década de 1940, o incentivo de Pio XII à assimilação da "índole de cada povo particular" à liturgia viria a dar as bases do espírito de renovação que culminaria com o Concílio Vaticano II, realizado entre 1962 e 1965. Após o Concílio, o processo da chamada inculturação litúrgica tornou-se acelerado, de modo que outros instrumentos musicais "populares" passaram a integrar os ritos no Brasil, sobretudo violão e percussão.

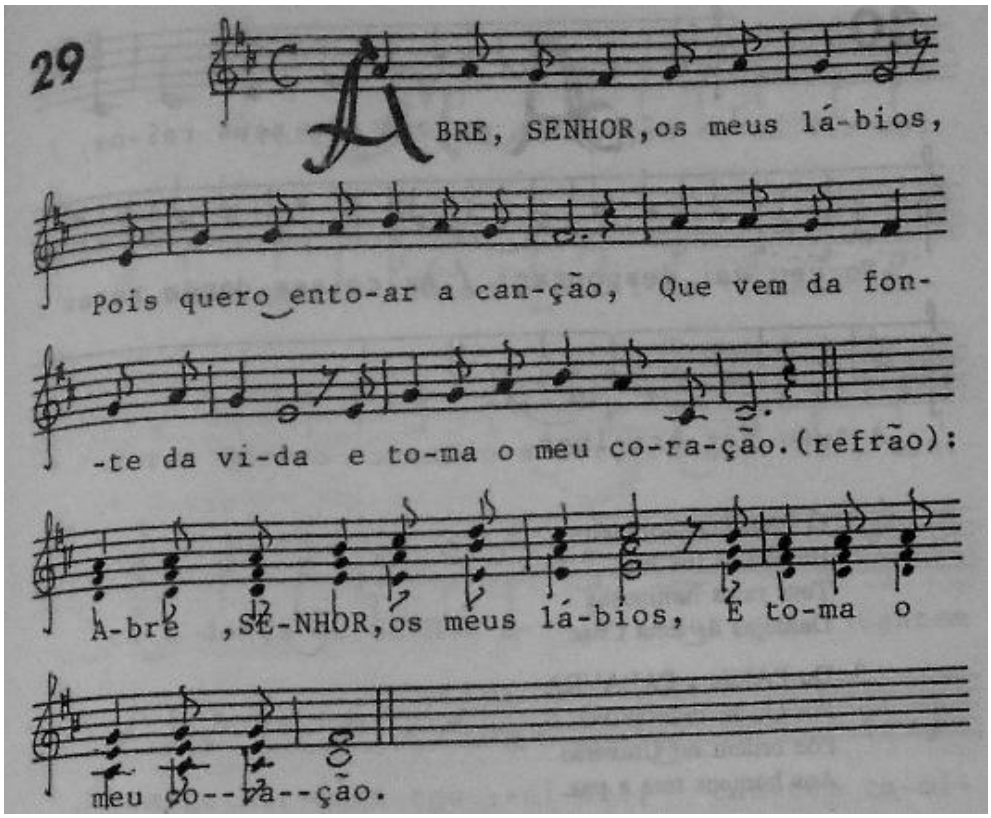
Em vários mosteiros beneditinos masculinos ainda hoje o acompanhamento do canto eclesiástico estritamente pelo órgão, bem como a manutenção do canto gregoriano na liturgia – em língua latina ou adaptado ao texto em vernáculo –, e a existência de vários ofícios – além do canto da própria missa – revelam, de certo modo, uma identidade musical cujas bases remetem aos paradigmas da Restauração musical católica, expressos, sobretudo, pelo *motu proprio* de Pio X (DUARTE, 2016a).

2. A *Liturgia das Horas* das beneditinas missionárias de Tutzing

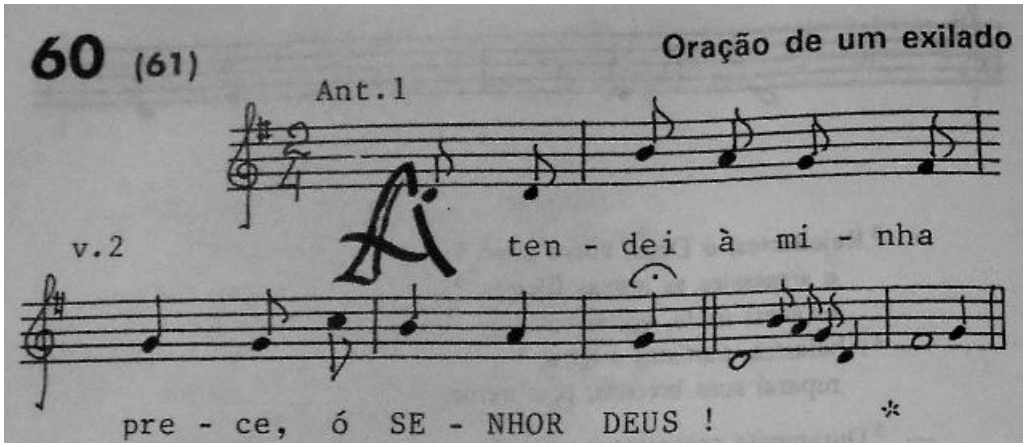
A coletânea de cânticos para a Liturgia das Horas (1991) das beneditinas do Priorado de Olinda revela considerável diversidade no que diz respeito à autoria: desde a adaptação de cantos gregorianos ao texto em língua vernácula até mesmo a inclusão de compositores pós-conciliares católicos bastante reconhecidos no país, tais como José Alves, Valdeci Farias e os padres Joseph Gelineau, Reginaldo Veloso, José Cândido, Ney Brasil, José Weber e Geraldo Leite Bastos, além de cânticos pastorais da coletânea *Povo de Deus*. Há ainda recolhimentos de melodias do Mosteiro da Bahia e do Ofício de Taizé em Alagoinhas, também neste estado. A maior parte do repertório foi produzido, entretanto, por uma beneditina, irmã Maria Fortunata Tavares de Miranda e por Maria Zilma Santos Arce, além de casos mais pontuais de autoria das irmãs beneditinas Emanuela Mélo de Souza, Cecília Paukner e Viola Neumann. Assim, é possível observar, em relação à seleção do repertório, a manutenção de antigas memórias gregorianas que caracterizam ainda hoje o cotidiano das ordens beneditinas (DUARTE, 2016a), a adesão a obras pós-conciliar, mas principalmente o protagonismo das próprias beneditinas na produção de seus cânticos.

Em relação às características musicais, conforme já foi dito, o repertório é essencialmente vocal, sem indicação de acompanhamento instrumental – sem harmonização em duas claves ou acordes cifrados – em sua maioria para canto uníssono, mas alguns deles com *divisi* a duas ou três vozes (Ex. 1). Há cânticos modais e tonais, em razão do amplo espectro de autoria e influências musicais observados, e o uso de notas de recitação é bastante reiterado, uma vez que grande parte dos textos são salmos com muitas

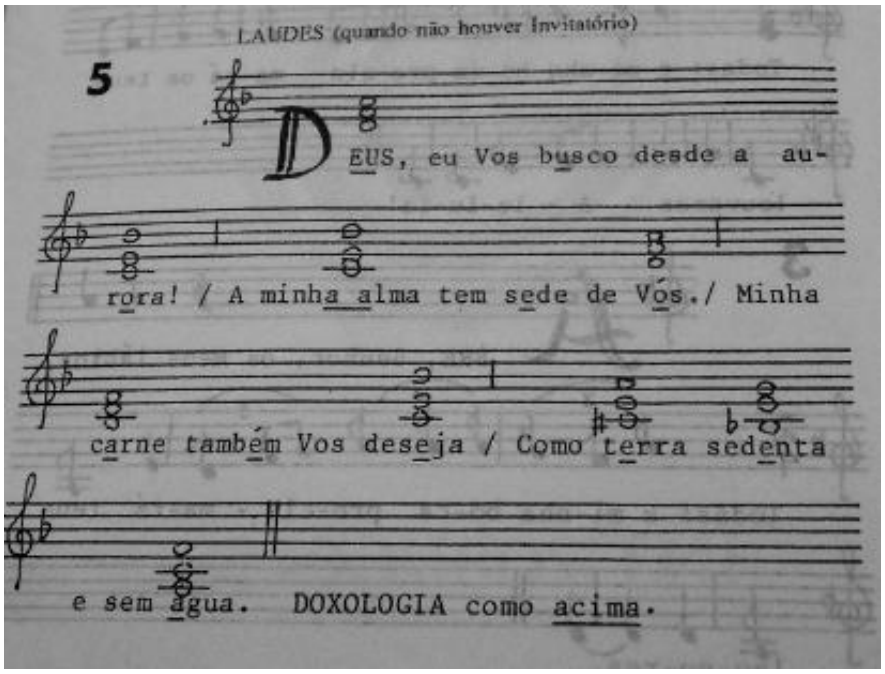
estrofes, cuja métrica é adaptada por meio do canto recitado em ritmo livre (Ex. 2). Mais pontuais, mas igualmente interessantes são os falsobordões (Ex. 3), tons de recitação harmonizados para vozes iguais, comuns no repertório restaurista da primeira metade do século XX (DUARTE, 2016b).



Exemplo 1: Hino para o Tempo Comum (LITURGIA DAS HORAS, 1991: 29). Autoria de Luís Carlos Susin.



Exemplo 2: Primeira antífona do Salmo 60 (61) composta pela irmã Maria Fortunata Tavares de Miranada OSB (LITURGIA DAS HORAS, 1991: 208). Notem-se as semibreves utilizadas para recitação em ritmo livre.



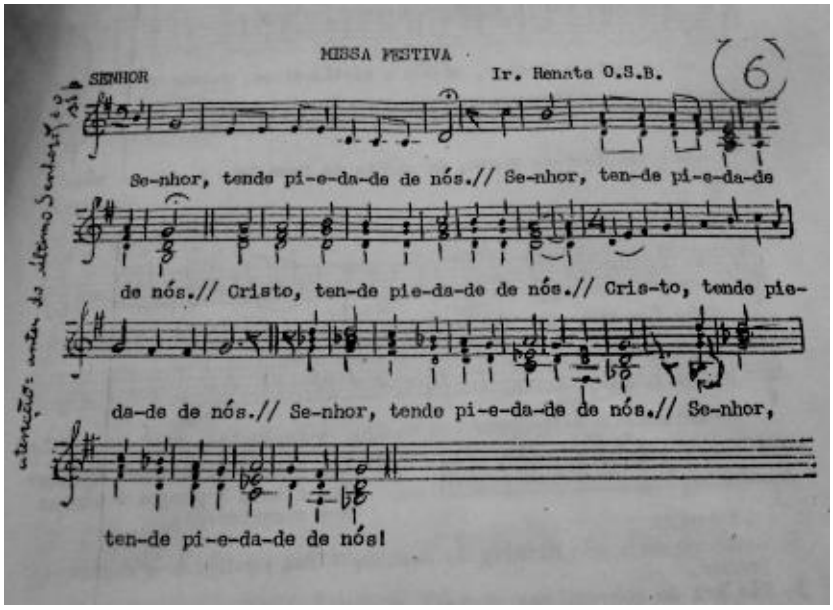
Exemplo 3: Introdução para o ofício de laudes em falsobordão em Liturgia das Horas (1991: 14). Sua autoria remete ao Mosteiro de Taizé.

Quando perguntamos à organista sobre o uso ritual de *Liturgia das Horas*, esta nos revelou que seu uso se dá quase exclusivamente nos ofícios, sendo que na missa basicamente os salmos dele constantes são utilizados. Ela revelou-nos ainda que há quatro religiosas organistas na casa de Olinda, ofício que temos observado como sendo cada vez mais raro entre as religiosas das distintas congregações com as quais tomamos algum contato em nossas pesquisas. Outras pesquisas junto à comunidade das beneditinas poderiam revelar aspectos relativos à interpretação musical do repertório nos ritos, tais como eventual divisão das estrofes entre dois coros ou a alternância entre solista e coro, além do uso do órgão nos ofícios ou o canto desacompanhado, além dos mecanismos de educação musical envolvidos nas práticas musicais religiosas: ensaios e a transmissão dos saberes referentes ao ofício de organista.

3. Observação participante em uma missa

Em nossa participação na missa matutina do domingo de Páscoa em 1º de abril de 2018 pudemos ouvir o canto pelas monjas, que se sentam nos primeiros bancos da antiga igreja da Misericórdia, sendo que os demais são ocupados pelos fiéis. Alguns aspectos chamaram particularmente nossa atenção: a afinação impecável do coro das religiosas, as

tonalidades bastante agudas – tais como escritas nas partituras, em transposição – nas quais os cânticos são entoados, em uníssono com *divisi* esporádico, bem como o acompanhamento instrumental realizado estritamente pelo órgão digital, com registração de *organo pleno* – registros de flautas em 16', 8', 4' e 2' –, porém com pouquíssimo volume sonoro, de modo a garantir uma sonoridade identitária de órgão tubular sem encobrir o canto. Questionada sobre os *divisi*, a organista informou-nos serem raros, mas que caso fossem realizados mais ensaios do coro, talvez fossem mais frequentes. Chamou-nos a atenção ainda o fato de folhetos com fotocópias das partituras dos cânticos serem distribuídos aos fiéis, o que raramente ocorre nas paróquias, onde quase sempre são distribuídas somente as letras.



Exemplo 4: Detalhe do folheto utilizado na missa matutina da Páscoa no Priorado de Olinda em 2018: ato penitencial (*Kyrie*) cantado somente com *divisi* pontual a duas vozes. Composto por de irmã Renata OSB.

Finalmente, merece destaque o fato de a produção local constar também nas missas, ao lado de obras de outros compositores, tais como um intróito pascal composto pelo padre Ney Brasil. No exemplo 4 nota-se uma composição de irmã Renata, que integrava, no passado, a comunidade do Priorado de Olinda.

Considerações finais

Em reposta aos problemas aqui formulados, é possível afirmar que a prática e a produção musical das beneditinas missionárias de Tutzing do Priorado de Olinda revelam a

assimilação de elementos pós-conciliares, tais como o uso da língua vernácula e de cantos pastorais, mas também para a manutenção de características musicais inerentes às congregações musicais beneditinas, tais como o canto uníssono do coro de religiosas – raramente realizado com *divisi* –, a sustentação deste canto pelo órgão e a existência de um repertório musical específico para a liturgia das horas. Merece destaque, finamente, o protagonismo das religiosas do ponto de vista da produção musical, uma vez que parte considerável do repertório executado nas Missas e Horas é de autoria das próprias irmãs.

Referências:

BLACKING, John. *How musical is man?*. 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Lugares de memória e as recriações do cantochão: práticas musicais em cinco mosteiros beneditinos no Brasil nos dias atuais. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 6., 2016, Goiânia. *Anais...* Goiânia: EMAC-UFG, 2016a. p.256-264.

_____. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016b.

LITURGIA DAS HORAS: Cantate Domino – Beneditinas Missionárias de Tutzing | Priorado de Olinda | 1989. São Paulo: Loyola, 1991.

UM SÉCULO DEDICADO À RELIGIÃO E AO ENSINO: As beneditinas missionárias celebram este ano o centenário da Academia Santa Gertrudes, uma das instituições educacionais mais antigas da Cidade Alta de Olinda. *Jornal do Commercio*: notícias de cultura, esportes, negócios, política [online], Caderno Cidades, 26 fev. 2012. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2012/02/26/um-seculo-dedicado-a-religiao-e-ao-ensino-33500.php>. Acesso em 10 mar. 2018.

Mapeamento sonoro na Marambaia: uma diversidade musical

Karolyne Bitencourt
Universidade Federal do Pará
(karolyne0103@gmail.com)

Jonatas Flor
Universidade Federal do Pará
(jonatasguitar6@gmail.com)

Byanca Damasceno
Universidade Federal do Pará
(byancasamyres@gmail.com)

Mateus Moraes
Universidade Federal do Pará
(mateus23moraes@gmail.com)

Joedson SilvaUniversidade Federal do Pará
(silva.joedson20@gmail.com)

Resumo: Este trabalho é um produto da disciplina de Etnomusicologia e tem como finalidade apresentar os resultados coletados a partir de uma pesquisa de campo e a participação da música na vida das pessoas no bairro da Marambaia. Esse tipo de pesquisa apresenta relevância pois, uma parcela da cultura material e imaterial de uma sociedade tem música associada de alguma forma, além das manifestações musicais conseguirem dizer muito sobre a forma de pensar de um grupo ou de uma sociedade, tratando-se de um estudo etnomusicológico que busca compreender que tipos de músicas são consumidas naquela localidade e saber mais sobre a cultura local.
Palavras-chave: Etnomusicologia. Marambaia. Gêneros musicais.

Sound mapping in the Marambaia: a musical diversity
Abstract: This work is a product of the discipline of Ethnomusicology and aims to present the results collected from a field research and the participation of music in the lives of people in the district of Marambaia. This type of research is relevant because, a part of the material and immaterial culture of a society has music associated in some way, besides the musical manifestations can say much about the way of thinking of a group or a society, being a an ethnomusicological study that seeks to understand what types of music are consumed in that locality and to know more about the local culture.
Keywords: Ethnomusicology. Marambaia. Musical genres.

Introdução

Como produto da disciplina de Etnomusicologia, em que compreende a música nos diferentes meios sociais, buscou-se assimilar a questão da preferência musical de um bairro pertencente à região metropolitana de Belém, com isso entrevistou-se alguns moradores do bairro da Marambaia tendo como resultado da pesquisa a preferência musical daquela região, como e para que fins a música era utilizada, pois a música está sempre presente no cotidiano das pessoas e o estudo sobre como essa relação se dá, foi o motivo de nossa pesquisa.

Indubitavelmente, cultura é um conceito bastante discutido atualmente. Segundo o ex secretário-executivo da cultura, a arte está correlacionada com a cultura e em seu sentido antropológico, as ações da sociedade são a cultura e não se resume apenas a uma manifestação (Manevy, 2008). A partir dela, o ser humano pôde observar que cada indivíduo é diferente do outro. Com isso, grupos, tribos, com uma vivência "igual" entre si, são, porém, diferentes de outros grupos, desse modo pode-se dizer que vivem em uma cultura desigual. Por isso, há milhares de culturas no mundo inteiro. Sendo este um assunto que não terá fim, pois o mundo está em constantes mudanças.

Desta forma, a Marambaia é um bairro localizado no centro da cidade de Belém, pois ele se encontra em fácil acesso por ser extenso às ruas movimentadas. É um bairro relativamente composto por cerca de sessenta e seis mil e setecentos e oito habitantes; com trinta e um mil e cinquenta e nove homens e trinta e cinco mil e seiscentos e quarenta e nove mulheres (IBGE, 2010). O bairro possui um número maior de residências particulares, havendo residenciais. A Marambaia, apesar de ter uma considerável infraestrutura na questão de asfaltamento, possibilitando uma boa locomoção dentro do bairro, com transportes públicos, também é visto como um dos bairros com altos índices de criminalidade.

Consequentemente, levando em consideração o olhar da etnomusicologia onde se busca compreender o ser humano em seu contexto cultural, o seguinte trabalho teve como objetivo mapear os principais pontos de apreciação musical buscando o registro da diversidade cultural do bairro a partir dos relatos de moradores e a captura de imagem e áudio feito pelo grupo. Descrevendo também os gêneros musicais mais presentes no bairro e assim compreendendo para qual finalidade a música é utilizada em um determinado ambiente, como a música é reproduzida, se de forma mecânica ou ao vivo.

Metodologia

Para descobrirmos o que a música é, e quão musical é o homem, precisamos perguntar quem ouve e quem toca e canta em qualquer dada sociedade, e o porquê.

> Tal é uma pergunta sociológica, e pode-se comparar situações em sociedades diversas sem qualquer referência às formas superficiais da música, pois que estamos interessados apenas na sua função na vida social. Neste aspecto, pode não haver quaisquer diferenças significativas entre a Música Negra, a Música Country ou Western, a Música Pop ou o Rock, as Óperas, a Música Sinfônica ou o Cantochão (BLACKING, 1973).

Observando as diferentes culturas existentes com o modo do ser humano de receber o som e compreendê-lo em sua vivência diversificada, buscou-se, através de dados etnográficos, observar os gêneros musicais mais buscados por entre os moradores do bairro, de modo a saber o quanto a música influencia na cultura, na vida e na identidade do homem e na sociedade observada na pesquisa. O bairro ainda não foi mapeado completamente, porém, na parte escolhida para coleta de dados, sabe-se que ali acontece um consumo visível e auditivamente maior, onde há uma preferência maior pelos "rits do momento", destacando também o gosto diversificado entre os membros do bairro.

A equipe, composta por cinco integrantes, foi dívida em duas equipes menores, de dois e três integrantes na área da Marambaia apresentada na imagem do mapa do bairro, decidindo as ruas que seriam pesquisadas, optou-se por realizar a pesquisa em uma parte da feira da Tavares Bastos, localizada na Rua da Mata, pois ela se encontrava em nosso trajeto de ida às ruas principais, por isso, seria importante registrar as práticas musicais daquela região em que se concentra um grupo maior de pessoas; a partir dela, a equipe dirigiu-se à Viela Coronel Artur e suas Passagens: Jarbas Passarinho, Eduardo Angelim, Mirasselva, Herodes Montese e Rua Primeiro de Agosto; Conjunto Euclides Figueiredo, nas ruas D, F e esquina da Passagem Ailton Rosado com Passagem São Sebastião.

A abordagem com os entrevistados foi feita de maneira formal, apresentando o questionário, e otimizando o tempo das perguntas, devido ao tempo curto que as pessoas tinham para responder as perguntas; e, também, de maneira informal, com perguntas triviais, dentro do mesmo objetivo da pesquisa para facilitar o diálogo com as mesmas e refinar ainda mais o conteúdo das respostas. Com isto, os dados apurados deste trabalho durou, aproximadamente, cerca de três semanas

Foram coletados fotografias, vídeos e depoimentos nos estabelecimentos entrevistados com a permissão por escrito de uma declaração de autorização para utilizar

os meios midiáticos no presente artigo. Além disso, foi estabelecida algumas perguntas fixas, como por exemplo, “que tipos de músicas são frequentes no estabelecimento/residência?”; “com que frequência ocorre? ”; “para que fins a música é utilizada e como eram reproduzidas”. Desta forma, havia também algumas perguntas triviais, como: “é morador da residência/estabelecimento?”; “na rua em que se encontra a residência o que se escuta constantemente ao redor?” (Em caso de residências) e “qual é o seu gosto musical?”.

Pesquisa de Campo

A pesquisa foi iniciada com o mapeamento de um fragmento da rua da Mata que é conhecida como Feira da Tavares Bastos, em que a maioria dos estabelecimentos utilizam a música para algum fim. Na loja de roupas Pimenta Rosa, as canções tocadas aí eram da rádio e eram utilizadas para sonorizar o ambiente. Da mesma forma, a loja Império - que é uma loja de variedades -, também utiliza tanto a música mecânica quanto música ao vivo por músicos contratados, para entretenimento dos clientes, tocam canções internacionais, o estilo sertanejo que é muito requisitado e outros. (Imagem 1)

Fotografia 1



(Fonte: Pesquisa de Campo/2018)

Na mesma rua, no Bar do seu batista, acontecem tanto as canções gravadas, que são músicas mecânicas, como música ao vivo. O público maior são os idosos, logo, as músicas mais tocadas são as canções antigas como bolero, MPB e sertanejo raiz, segundo relato dos frequentadores; por conseguinte, os artistas mais requisitados são Elizio Silva, Reginaldo

Rossi e Ataulfo Alves. A finalidade é que todos os consumidores se sintam bem escutando as músicas que gostam e por isso os estilos são variados e obedecem ao gosto da clientela que vão desde músicas atuais até as mais antigas. Os consumidores passam a ser também os produtores, pois há momentos em que os próprios clientes são os músicos, onde alguns deles têm afinidade com um determinado instrumento, sendo alguns deles o violão, cavaquinho e banjo.

Fotografia 2



Fonte: Pesquisa de Campo/2018.

Ao lado do Bar do seu Batista, funciona o Jardel Informática, eles trabalham com a venda de diversos acessórios de computação e a reprodução de música lá, têm estilo variado, porém o MPB tem maior frequência. Saindo da feira, entretanto, antes de chegar no Conjunto Euclides Figueiredo, na Viela Coronel Artur teve o início da pesquisa com o estabelecimento Coronel Frango, que funciona de quinta a domingo. No estabelecimento escutam diversos estilos musicais como melody, sertanejo universitário, músicas internacionais, o proprietário utiliza as músicas mecânicas como uma forma de satisfazer os clientes, que querem ouvir músicas do seu próprio gosto musical enquanto fazem sua refeição. Os artistas mais solicitados são Marília Mendonça, Abba, Búfalo do Marajó, Bee Gess (Imagem 3). Ainda na Viela Coronel Artur, encontramos uma igreja evangélica Nação de Adoradores, que no momento na pesquisa estava fechada, por isso não logramos informações sobre como a música é reproduzida ali.

Fotografia 3



Fonte: Pesquisa de Campo/2018.

Pesquisando na rua Jarbas Passarinho encontramos um pequeno grupo adventista chamado Grande Benção-Atalaia, eles cantam apenas louvores da harpa cristã, sem acompanhamento instrumental utilizando somente o recurso da voz, na sexta feira junto ao pôr do sol. Nesta mesma rua reside Emílio Rabelo, que se disponibilizou a falar sobre o grupo ao qual integra, chamado Rabo de Boi. Como o nome já sugere, é um grupo voltado preferencialmente às músicas regionais, porém há a presença de MPBs. Em suas apresentações utilizam os diversos ritmos: carimbó, lambada, forró, retumbão, lundu, sambas, baião, pagode, entre outros. O grupo é composto por oito integrantes, dentre estes, há uma voz principal e três backs vocais. Os instrumentos mais utilizados são o violão, banjo, tambores, maracas e ganza. O período em que o grupo mais se apresenta são pela quadra junina e no Círio de Nazaré, fora esse período eles se apresentam por contrato em escolas, órgãos municipais e estaduais, casamentos, espaços públicos – como praças – etc. “Nosso grupo foi criado para divulgar a música da nossa região e manter viva a nossa cultura” (Rabelo, 2018).

Emílio, também explica que participou da organização de vários carnavais em seu bairro e que o consumo de música sempre se fez presente, porém essa manifestação carnavalesca não teve êxito em sua permanência devido à falta de recursos financeiros. Atualmente, eles ajudam pequenos blocos da comunidade.

Na Rua Primeiro de Agosto, há uma igreja do Evangelho Quadrangular. Não foi encontrado quem pudesse dar informação sobre se haviam grupos musicais na igreja ou

que tipo de música era utilizada ali. Também, na Eduardo Angelim, há uma Assembleia de Deus, a qual, também, não foram encontradas pessoas que congregassem na mesma para dar informações mais convictas. Porém, sabe-se que nesses locais religiosos sempre há uma relação mais íntima com a música através dos louvores e cânticos, pois "A música é uma das Artes que mais profundamente toca o ser humano" (Petraglia, 2010).

Na rua Eduardo Angelim, também há outra igreja Assembleia de Deus-Ministério de Madureira e, segundo relatos de uma moradora da mesma rua que congrega na igreja, nos afirmou que não há projeto musical atualmente, devido a igreja ser nova na comunidade, e que há apenas uma banda que toca diversos tipos de música do gênero gospel. Na mesma rua, uma moradora disponibilizou-se a relatar sobre o que ela escuta diariamente em sua casa. Ela relatou que gosta de ouvir bastante M.P.B, Ivete Sangalo, Pop, Rock, ela acrescenta um pouco mais em suas afirmações, relatando que utiliza a música para se acalmar e tornar o ambiente mais agradável. A mesma moradora comunicou que seu filho possui uma banda de Rock em formação, Erick Silva deu o seguinte depoimento:

"Os ensaios funcionam semanalmente. Somos uma banda indie, que produz a própria música, sem empresário e grava música sem fechar acordos com estudos autônomos. Temos projetos. Apresentações a gente não tem nenhuma certa, mas temos alguns contatos" (Silva, 2018). Os ensaios ocorrem na mesma residência e com frequência.

Em uma parte da Rua da Marinha, há um estúdio musical chamado: M.Som. Apesar do produtor musical e dono do estúdio preferir músicas internacionais e M.P.B, lá ele faz diversos tipos de gravação musical, de todos os gêneros e ritmos. Ele informou que os gêneros mais gravados e solicitados no seu estúdio são gêneros paraenses, como o brega e o carimbó. Na mesma propriedade, tem um grupo musical que faz apresentações em diversos lugares, eles são uma banda indie que produz a própria música sem empresário, gravam música sem fechar acordos com estúdio, são autônomos, eles não têm contratos ou lugares fixos para tocar.

Fotografia 4



Fonte: Pesquisa de Campo/2018.

Na passagem Mirasselva, não havia estabelecimentos, escolas, igrejas ou qualquer propagação musical para coletar as informações no momento em que a coleta estava acontecendo. Não obstante, na rua que tem por nome Herodes Montese, encontra-se uma residência em que havia uma aparelhagem de som - que são estruturas com grande aparato sonoro muito utilizada nas noites em Belém - onde o proprietário batizou-a com o nome de Pit Som. O proprietário do equipamento relatou alusivamente que é tocado variados tipos de músicas, principalmente o Melody - estilo musical pertencente ao Estado do Pará - e bolero.

Ainda na Passagem Herodes Montese e também na Passagem Ailton Rosado com a esquina à Passagem São Sebastião, há duas comunidades católicas, Santa Rita e São Vicente de Paulo. Ambas com músicas Litúrgicas necessárias para uma celebração Eucarística (Missa), que acontecem uma vez ao mês em cada uma. Nelas há cantores e violonistas, os quais assumem as missas. Há também a presença de louvores e músicas para acompanhamento nas celebrações, orações e outros ritos.

Na Rua F está localizada a Escola Palmira Lins de Carvalho, que, através do Projeto Mais Educação, oportuniza a musicalização para os estudantes, em especial os que tem menor rendimento nas disciplinas de Matemática e Língua Portuguesa. As crianças aprendem a tocar instrumentos percussivos e melódicos pelo Projeto Samaúma - também em funcionamento na escola. O local possui uma banda de Fanfarra, em que a proposta da banda é oferecer uma chance de recuperação de notas e o aluno em contrapartida participe

do projeto da banda em que lá lhe são ensinados os instrumentos da banda. É composta também pelos alunos, que atuam principalmente no período dos desfiles escolares em que é celebrado a independência do Brasil. Funcionava, ainda, uma rádio escolar, que por motivos de furto das caixas de som, não pôde dar seguimento.

Fotografia 5



Fonte: Pesquisa de Campo/2018.

Resultados

Em vista disso, a pesquisa realizada principalmente em estabelecimentos comerciais, onde os proprietários utilizavam as músicas voltadas, principalmente, para atrair clientes e entreter os que estiverem no estabelecimento, constatou-se através dos depoimentos que os consumidores dos estabelecimentos escolhiam os gêneros musicais de acordo com o gosto do cliente. Esta relação de marketing sensorial, onde se faz uso da música para conseguir compradores, foi muito vista no bairro.

Com todos os dados coletados, observou-se que há uma preferência musical maior pelas “músicas do momento”, as que estão em alta nas mídias, como o estilo musical sertanejo, os cantores Pablo Vittar e Ivete Sangalo, sendo estes artistas de carreira solo. Porém, há presença diversificada de gêneros musicais, como apresenta o seguinte gráfico:

Considerações Finais

Apesar de a pesquisa feita ter abrangido uma parte da população da Marambaia, observou-se que ainda falta muito a ser compreendido acerca da preferência musical do bairro por completo. Devido a pesquisa ter um tempo bastante reduzido, não se pôde fazer

uma pesquisa mais detalhada e refinada. A população foi observada como um todo, através de relatos de alguns entrevistados, principalmente em estabelecimentos comerciais. Compreender um número maior de indivíduos, mesmo com suas individualidades, limitações e gostos, poderia chegar a um resultado mais próximo - e, ainda assim, seria pouco, devido às mudanças diárias do mundo e do ser humano -, mas, possivelmente, haveria um resultado mais justo. Portanto, ainda não se pode dizer que um determinado gênero musical abrange a maior preferência musical do bairro por termos encontrado diferentes gostos.

Concluiu-se então que todas as pessoas têm um gosto musical próprio, influenciados pelo contexto em que vivem ou pessoas que frequentam seus estabelecimentos e que apesar de todos os envolvidos morarem no mesmo município, a diversidade cultural é vasta, em que a maioria dos lugares pesquisados consomem mais músicas midiáticas e músicas religiosas pois na área estudada haviam bastantes igrejas e uma parcela menor ouvia músicas de nicho que seriam do gosto ou satisfação pessoal e músicas regionais, assim concluiu Roque Laraia:

> "Se oferecêssemos aos homens a escolha de todos os costumes do mundo, aqueles que lhes parecessem melhor, eles poderiam examinar a totalidade e acabariam preferindo os seus próprios costumes, tão convencidos estão de que estes são melhores do que todos os outros" (LARAIA, 2007)

A apreciação musical tem mais a ver com a cultura de cada povo ou família, a exemplo de que se Bach tivesse nascido no Brasil em sua mesma época, será que ele seria reconhecido como é atualmente? Poderia até ser, porém não pelo mesmo seguimento musical.

Referências Bibliográficas

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**, 21º edição. Zahar: Rio de Janeiro, 2007.

BLACKING, John. How musical is man?. Quão musical é o homem?, 6. Ed. Seattle, The University of Washington Press, 2000.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Anuário estatístico do município de Belém. 2011. Acesso em: 30 mar 2018.

Fala do Secretário-Executivo da Cultura Alfredo Manevy. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_IBOtGyZrIE> . Acesso em: 22 fev 2018.

Mapa do bairro da Marambaia. Disponível em: https://www.google.com/maps/place/Marambaia,+Bel%C3%A9m+-+PA/@-1.4038632,-48.4569442,16z/data=!4m5!3m4!1s0x92a48bb31ea9e95f:0xd8305ffa47395192!8m2!3d-1.4040646!4d-48.4537424

Redes de colaboração e protagonismos musicais na cidade de Belém: um olhar a partir das Mestras da cultura popular

Jorgete Maria Portal Lago

Universidade do Estado do Pará- jorgetelago@gmail.coml

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apresentar um panorama histórico sobre a fundação e povoamento da cidade de Belém a fim de apresentar sua configuração histórica, espacial e cultural a partir do seu desenvolvimento urban. Esta comunicação é parte da minha tese de doutorado que teve como foco os protagonismos musicais de mulheres que lideram grupos de manifestações tradicionais paraenses, tais como Bois-bumbás, Boi de Máscara, Cordão de Pássaros e Bichos, Pássaros Juninos e Pastorinha. As formas de atuação destas Mestras ocorrem por meio das atividades artísticas de seus grupos assim como suas ações de ativismo social nas suas comunidades. Suas ações configuram uma rede colaborativa entre estas mulheres que se articulam para garantir a continuidade das atividades dos seus grupos em apoio mútuo. Os dados de pesquisa foram coletados em teses e dissertações sobre o tema, sítios na internet e entrevistas realizadas com as Mestras. Este artigo se insere nos debates sobre práticas musicais com produção em nos bairros populares (Lühning, 2016) de *baixo status* social (Garcia, 2006) ou mesmo subúrbios (Costa, 2013) que estão presentes nas cidades de grande densidade populacional. Tais estudos propõem discussões que analisam criticamente os discursos sobre diversidade e resistência cultural por um lado e a desvalorização e invisibilidade das produções musicais de moradores/as das periferias por outro. A presente pesquisa revelou a relevância das atividades das Mestras como promotoras e difusoras da cultura popular na periferia da cidade.

Palavras-chave: Redes colaborativas. Protagonismos musicais. Mestras

Networks of collaboration and musical protagonism in the city of Belém: a look from the Masters of popular culture

Abstract: This article aims to present a historical panorama about the foundation and settlement of the city of Belém in order to present its historical, spatial and cultural configuration from its urban development. This communication is part of my doctoral thesis focused on the musical protagonists of women who lead groups of traditional manifestations of Paraense, such as Bois-bumbás, Boi de Máscaras, Cordão de Pássaros e Bichos, Pássaros Juninos and Pastorinha. The forms of action of these Masters occur through the artistic activities of their groups as well as their actions of social activism in their communities. Their actions form a collaborative network between these women who are articulated to ensure the continuity of their groups' activities in mutual support. The research data were collected in theses and dissertations on the topic, websites and interviews conducted with the Mestras. This article is part of the debates about musical practices with production in popular neighborhoods (Lühning, 2016) of low social status (Garcia, 2006) or even suburbs (Costa, 2013) that are present in cities of great population density. These studies propose discussions that critically analyze the discourses on diversity and cultural resistance on the one hand and the devaluation and invisibility of the musical productions of residents of the peripheries on the other. The present research revealed the relevance of the activities of the Mestras as promoters and diffusers of the popular culture in the periphery of the city.
Keywords: Collaborative networks. Musical protagonisms. Masters.

1. A CIDADE DE BELÉM

Belém foi fundada em 12 de janeiro de 1616 pelo capitão Francisco Caldeira Castelo Branco com objetivo de ampliar o domínio português na região para além do Tratado de Tordesilhas e explorar as riquezas minerais suscitadas pelo mito do Eldorado. Para fortalecer seus domínios, os portugueses utilizaram estratégias de povoação e expulsão de estrangeiros que se encontravam nesta área. É claro que antes dessas invasões, a região já estava povoada por inúmeros grupos indígenas que habitavam estas paragens com seus modos de vida e relações intergrupais estabelecidas, o que mudaria drasticamente com a chegada dos colonizadores.

As comunidades indígenas foram exploradas como mão de obra escrava no primeiro século de colonização. Os homens trabalhavam na coleta das chamadas "drogas do sertão" e na prática da navegação. Já as mulheres trabalhavam com serviços domésticos, sendo estas também vítimas de estupro e casamentos forçados com os colonos para povoamento do lugar. Estas ações colonizadoras não foram tão simples conforme meu relato, o trabalho era extenuante, havia castigos, privação total da liberdade e desta vida insuportável restava a estas pessoas a fuga para a selva. Para os colonos a necessidade de mão de obra escrava para exploração de recursos levou a uma política de chatinamento que consistia na caça de indígenas na mata, atividade esta que contava com o apoio de governadores que se beneficiavam pessoalmente de tal prática. Como resultado desta política, o desencadeamento de massacres que resultou na mortandade de indígenas com a destruição de várias aldeias nas províncias do Grão-Pará e Maranhão (Salles, 2005).

A partir do século XVIII inicia-se a introdução de pessoas africanas escravizadas para realização de trabalhos na lavoura. Com a abolição definitiva da escravatura indígena, a mão de obra africana passou a ser utilizada em todos os meios de produção e ganho, tais como: agricultura, aluguel, ganho e serviço doméstico. Estas atividades demonstram as diversas habilidades e conhecimentos que estas pessoas tinham, mas que num regime escravista se limitavam a prover bens e serviços para uma elite escravocrata (BENTES, 2013). A condição de vida destas pessoas era terrível em todos os aspectos, sendo considerados pertencentes à classe social dos infames até o início do século XIX. Esta situação desprivilegiada implicou no racismo e exclusão social deste grupo que encontra ecos até os dias atuais na sociedade brasileira e Belém não seria diferente.

2. OCUPAÇÃO URBANA

No trecho acima eu pude informar quais motivos ocasionaram na fundação da cidade de Belém, que já era habitada por povos indígenas e seguiu seu povoamento por colonos portugueses, populações negras escravizadas e demais colonos estrangeiros. A maioria da mão de obra economicamente ativa era formada por grupos indígenas, caboclos, mestiços e negros. Para Salles (2005), a relação inter-racial entre estes grupos foi se configurando numa mestiçagem tão complexa que impossibilitava aos viajantes que por aqui passaram categorizar nossa população nas classificações étnicas clássicas como: mulato, mameluco e cafuzo. Para o autor, a mestiçagem intensa que ocorria nos estratos populares, dificultava a classificação étnica clássica da população paraense, o que não ocorria nos estratos sociais mais altos, posto que os casamentos entre colonos portugueses e mulheres indígenas fossem permitidos pela Igreja e incentivados pela Metrópole. Já os casamentos inter-raciais com pessoas negras eram desaprovados em função de uma ideologia escravocrata. Apesar da diversidade racial que já se percebia no período colonial, a maioria da população mestiça e de pele escura era inferiorizada pelos colonizadores. E neste processo de "mestiçagem intensa", a que se refere Salles, a figura do "caboclo" surgiu como um elemento étnico identitário da região amazônica.

O termo caboclo não se refere a um agrupamento humano com características próprias e identificáveis, mas a uma categoria de representação, como nos esclarece a antropóloga Carmen Rodrigues[29]. Para ela, a categoria cabocla é utilizada para se falar de outra/o não é uma identidade que um determinado grupo utiliza para se identificar, posto que a mesma geralmente tenha uma associação negativa com aquele tipo humano que é visto como rude, não civilizado, interiorano, de status social inferior. Rodrigues também aponta outro aspecto desta categoria, já mais utilizada em discursos atuais no que tange a preservação ambiental e as manifestações culturais populares. Aqui a categoria apresenta um aspecto positivo sendo o/a caboclo/a, a pessoa quem preserva a floresta e detém o conhecimento tradicional sobre a biodiversidade vegetal e animal e a partir deste universo expressa sua visão de mundo nas danças, folguedos, músicas, lendas e mitos. Como podemos observar este termo agrega algo indefinido, que apesar de ser utilizado no discurso sobre um determinado grupo, nenhum agrupamento se autodefine como tal. Uma solução que Rodrigues nos propõe é que "podemos pensar a categoria *caboclo* como a fantasmagoria que assombra o amazônida urbano, cosmopolita, moderno" (2006, p.126).

[29] RODRIGUES, Carmen Izabel. Caboclos na Amazônia: identidade na diferença. **Novos Cadernos NAEA.** Belém, NAEA/UFPA, v. 9, n.1, jun. 2006, p. 119-130.

Ainda neste debate, a socióloga Mônica Conrado[30] no seu artigo sobre mulheres negras na Amazônia nos chama a atenção para a utilização do termo caboclo como maneira de discriminar grupamentos humanos de descendência tanto indígena quanto negra dando-lhes um status de inferioridade em relação ao interlocutor/a. Para a autora:

> Chama a atenção a carga pejorativa, discriminatória a quem são atribuídos por caboclo e cabocla na região amazônica paraense, pois é uma referência muito comum a indivíduos de tipo étnico-racial de ascendência indígena e negra, de pele de tonalidade negra e, geralmente, de cabelos lisos. Os/as caboclos/as são classificados/as como negros/as pelo sistema de classificação segundo a cor de pele vigente no Brasil por se encontrarem nas mesmas condições sociais que a população preta e parda, segmento em que se inserem e do qual compartilha os mesmos tipos de discriminação racial. (CONRADO, 2008, p.179) [31]

As contribuições das pesquisadoras demonstram a problemática da utilização do termo *caboclo* como forma de classificar grupos de pessoas que são subalternizadas por serem negras e indígenas, contrariando o discurso da mestiçagem sobre a equalização das raças. Desta maneira, a contribuição cultural do caboclo ou do afro-indígena terá sua importância minorada e até mesmo negada como identidade racial pela população em Belém. Esta negação também se estende a população negra amazônica, que apesar da situação cruel da escravidão em tempos coloniais contribuiu de maneira incontestável para o desenvolvimento econômico, social e cultural da região. As expressões culturais de origem africana foram alvo de discriminação e desvalorização por parte de uma elite dominante com o aval de gestores públicos, que por meio de projetos e leis coibiram práticas culturais e religiosas destes grupos nas áreas centrais ou espaços de prestígio social da cidade.

3. FORMAÇÃO DA CIDADE

Belém está situada às margens da Baía de Guajará e do Rio Guamá sendo constituída em duas partes: uma insular e outra continental. A ocupação da cidade iniciou às margens dos cursos de água e foi avançando para os terrenos de terra firme expandindo sua área para interior. Acompanhando as margens dos rios, os dois primeiros bairros que se formaram foi a Cidade na beira do Rio Guamá e a Campina na Baía do Guajará. Estes dois bairros se localizavam em áreas de terra firme longe do perigo de inundação, já as áreas de

[30] CONRADO, Mônica & REBELO, Nazaré. Mulheres negras amazônicas: ação, organização e protagonismo nas práticas políticas. In. RIBEIRO, Matilde (org.). **As políticas de igualdade racial: reflexões e perspectivas.** São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 219-243.

[31] CONRADO, Mônica. A juventude negociada entre a vida adulta e adolescência: uma abordagem sobre gênero, cor, violência e sexualidade. In. LEITÃO, W; MAUES, R. (orgs.). *Nortes Antropológicos. Trajetos, Trajetórias.* Belém, Editora UFPA, 2008, p. 171-185.

várzea que eram alagadiças foram evitadas pela gestão pública, devido às condições físicas desfavoráveis a ocupação (Pimentel, 2012). No início do século XVIII, Belém ganha maior importância econômica e dá-se início o processo de urbanização da cidade que se direcionava para as áreas de terra firme, sendo o bairro de Nazaré criado para atender a elite local com suas casas de campo. Em meados de 1777 com a queda do Marquês de Pombal e da Companhia de Comércio do Grão-Pará e Maranhão houve um abalo nas relações econômicas do estado. Juntamente a esta situação ocorre à abolição da escravatura que embora tenha dado liberdade às pessoas escravizadas não prescreveu políticas públicas de reparação as mesmas. Como primeira consequência houve um aumento dos índices de pobreza, pois sem trabalho, sem renda e sem moradia estas pessoas vão ocupar as várzeas ou alagadiços, as áreas menos valorizadas da cidade.

Ao final do século XIX com a consolidação do mercado da borracha, Belém necessitou de projetos urbanos que incrementassem o comércio local e oferecessem novas vias de expansão populacional. Com este objetivo, a gestão pública viabilizou projetos de urbanização e modernização da cidade disponibilizando aos moradores serviços como: transporte público, iluminação pública, serviços de limpeza e esgoto, forno crematório, corpo de bombeiros, calçamento de avenidas e ruas entre outros. Com o lucro advindo da borracha a expansão territorial de Belém para as áreas de terra firme se intensificou. E com o aumento de ganhos financeiros da elite local, outros bairros foram criados para atender esta população como: Batista Campos e Umarizal. E posteriormente o Marco e a Pedreira, locais entrecortados por igarapés, mas que foram aterrados para a criação de avenidas e ruas, deixando de lado as áreas de baixada.

As décadas de 1940 e 1950 também foram importantes neste processo que culminou com a expansão da ocupação das áreas de várzea como resultado do novo e intenso fluxo migratório decorrente da exploração da borracha. Com o fim da Segunda Guerra, a necessidade de produção de borracha decaiu gerando crise econômica e consequentemente o aumento de desemprego, fazendo com que os trabalhadores dos seringais, em sua maioria nordestinos fossem se instalar nas áreas de baixada próximas ao centro da cidade. Embora já existissem bairros operários como Reduto, Umarizal, Canudos e Cremação. No período de 1950 a 1960 foi criado mais um projeto de urbanização com objetivo de ampliação da malha viária. Para isso foram realizadas obras de drenagem e retificação de canais além do aterramento das várzeas. Neste processo ocorreu o remanejamento dos moradores para locais mais distantes do centro expandido a população para novos bairros.

Analisando o processo de urbanização de Belém, percebemos que os mesmos estavam calcados em ideais de embelezamento e higienização do ambiente. Com regras para regular a cidade e até mesmo os costumes e hábitos da população por meio do Código de Posturas Municipal. Este regulava desde o ordenamento arquitetônico e urbanístico da cidade até o comportamento e costumes dos moradores como a proibição de gritos e vozerias, e de práticas culturais tais como a capoeira, batuque e boi-bumbá (Dias, 2007). Tais políticas públicas de modernização foram excludentes ao retirar do centro da cidade justamente a parcela negra, mestiça e pobre da cidade, deslocando-a para além do limite territorial da cidade, a 1ª Légua Patrimonial[32], como forma de valorizar a área central com ares europeus, branco e civilizado. A segregação e retirada das pessoas da área central juntamente com o controle sobre suas práticas socioculturais resultou numa configuração que observamos até os dias de hoje, que é a existência de grupos de cultura popular nos bairros periféricos da cidade marcados pela presença de uma população de pele escura e pobre composta por migrantes nordestinos, migrantes do interior do Pará e remanejadas dos projetos de urbanização. Pessoas que não foram incluídas socialmente, mas que num processo de luta continuou a exercer suas atividades culturais, religiosas e até mesmo políticas como práticas de resistência. E no que concerne ao aspecto cultural, de lazer e até mesmo inclusão social que os grupos de cultura popular com suas mestras e mestres possuem atuação importante.

4. BAIRROS E AS MESTRAS

A cidade de Belém apresenta uma peculiaridade geográfica onde sua região metropolitana é composta também por ilhas, num total de quatro: Caratateua ou Outeiro; Cotijuba; Mosqueiro e Combu. Ela está dividida em oito distritos administrativos totalizando 78 bairros[33]. Para esta pesquisa, eu fui aos órgãos públicos, FCPTN e FUMBEL[34] solicitar o cadastro dos grupos de cultura popular. Com este material em mãos eu selecionei quais grupos era coordenado por mulheres, das quais consegui entrevistar 12 Mestras. Por uma questão de inclusão e visibilidade da atuação dessas mulheres eu

[32] A Primeira Légua Patrimonial era o limite da cidade de Belém em direção ao interior na parte continental, seu limite se dava por meio da Avenida Tito Franco até o "marco da légua", local hoje onde se localiza o bairro do Marco. Mais informações ver em http://belem400.blogspot.com.br/2012/07/cartografias-da-cidade-latex_31.html. Acessado em 25 de março de 2016.

[33] Para mais informações acesse o sítio da Prefeitura Municipal de Belém http://www.belem.pa.gov.br/app/c2ms/v/?id=18&conteudo=4758

[34] Param mais informações sobre estes dois órgãos ver em: http://www.belem.pa.gov.br/app/c2ms/v/?id=15 e http://www.fcp.pa.gov.br/

acrescentei os grupos das ilhas de Caratateua e Mosqueiro, que mesmo pertencendo a Belém possuem escassa divulgação. Os bairros onde se encontram as Mestras são os seguintes: Guamá; Telégrafo; Pedreira, Icoaraci; São João do Outeiro; Brasília; Água Boa; Fama (estes quatro últimos da ilha de Caratateua) e Carananduba (ilha de Mosqueiro).

São nestes bairros que as Mestras apresentam seus protagonismos por meio das atividades artísticas de seus grupos. Nas diversas formas expressivas tais como: Cordão de Pássaro e Bicho, Pássaro Junino, Boi-bumbá, Boi de Máscara e Pastorinha. Além do grupos, as Mestras mantém suas ações de ativismo social junto às suas comunidades. Suas redes de colaboração funcionam de diversas maneiras, onde elas se articulam ora com os grupos de cultura popular, ora com associações comunitárias dos bairros, ou mesmo como agentes políticos na elaboração e implantação de projetos culturais, viabilizados por meio de editais. Esta colaboração fortalece não só as ações individuais de cada Mestra e seu grupo, como também a continuidade e renovação de práticas tradicionais populares na cidade. E desta maneira ampliando e criando nichos de resistência e valorização da cultura popular nos bairros periféricos da cidade.

A urbanização de Belém ocorreu de forma que os grupos marginalizados socialmente foram se estabelecendo em bairros da periferia constituindo também um lócus de produção cultural e musical que representa a identidade do que seria a cultura popular paraense. Para o historiador Tony Costa (2013) o termo subúrbio representa pra ele uma posição geográfica e cultural do que constitui as práticas culturais e musicais na cidade de Belém. Percebemos que os bairros de *baixo status* social (Garcia, 2006) revelam a segmentação e segregação espacial vivenciada pelas pessoas negras e pobres nas grandes metrópoles.

Os bairros contemplados nesta pesquisa se fortaleceram como espaços importantes de produção cultural, mas também como áreas de intensa violência urbana, devido ao descaso do poder público. Visto que são nestes locais onde vive uma grande parte da população pobre, negra e afro-indígena, interioranas, desempregadas ou subempregadas, com baixa escolaridade, em condições de moradia precárias e insalubres, que sofrem com a ausência de projetos e obras públicas que atendam suas necessidades. Ao enfrentarem condições difíceis de sobrevivência, estas pessoas ainda têm que lidar com a violência da desigualdade social e o racismo suscitado pela condição inferior a que são submetidas. Este cenário aparentemente dualista e antagônico tem sua veiculação enfatizada em seu pior aspecto pelas mídias locais, sendo destacada a perspectiva violenta destes bairros.

Apesar deste cenário, estes locais também são fortes e intensos lócus de produção e circulação de práticas musicais populares, sendo muitos destes bairros conhecidos pela riqueza de suas manifestações musicais. Este imaginário dicotômico construído sobre os bairros de periferia é sintomático do desconhecimento e preconceito que estabelecem discursos e interpretações diversas, estabelecendo a construção e aceitação de alguns "mitos modernos" sobre determinados espaços da cidade, produzindo versões variadas dos mesmos (Lühning, 2011). Neste processo de reflexão sobre os "mitos", Lünhing aponta algo importante que é o local onde está situado o bairro, a população que o habita e sua representação simbólica no contexto da cidade.

No caso de Belém, moradoras e moradores por meio de grupos de cultura popular se mantiveram em atividades, apesar das proibições, perseguições, a falta de incentivos públicos, dificuldades financeiras, preconceito, situações que foram enfrentadas por estas pessoas que colaboraram para a constituição e consolidação de uma cultura popular belenense reconhecida pela sua diversidade. Os desafios para manterem-se em atividade são grandes, a exemplo da conversão religiosa, desinteresse de jovens e adolescentes, violência urbana, falta de apoio do poder público, enfim situações que as Mestras têm procurado superar para manter as atividades dos seus grupos em prol da cultura popular e do fortalecimento da comunidade. A manutenção e difusão destas manifestações tradicionais tem sido o objetivo destas Mestras que ao estabelecer o diálogo com suas comunidades buscam seu apoio para manter suas práticas tradicionais.

REFERÊNCIAS

BENTES, Nilma. *Aspectos da trajetória da população negra no Pará: aspectos relevantes.* Belém, UFPA/GEAM, 2013.

CONRADO, Mônica & REBELO, Nazaré. Mulheres negras amazônicas: ação, organização e protagonismo nas práticas políticas. In. RIBEIRO, Matilde (org.). *As políticas de igualdade racial: reflexões e perspectivas.* São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 219-243.

CONRADO, Mônica. A juventude negociada entre a vida adulta e adolescência: uma abordagem sobre gênero, cor, violência e sexualidade. In. LEITÃO, W; MAUES, R. (orgs.). *Nortes Antropológicos. Trajetos, Trajetórias.* Belém, Editora UFPA, 2008, p. 171-185.

COSTA, Tony Leão Da. *"Música de subúrbio". Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará.* 2013. 311 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

DIAS, Benjamim Mário. *Urbanização e Ambiente Urbano no distrito administrativo de Icoaraci, Belém – PA*. 2007. 314 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA. 5., 2011, Belém. **Anais...** Belém, Universidade Federal do Pará, 2011. Disponível em http://www.abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads. Acessado em 02 de dez. 2016.

GARCIA, Antônia dos Santos. *Desigualdades raciais e segregação urbana em antigas capitais: Salvador, Cidade d'Oxum e Rio de Janeiro***.** 2006. 425 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

PIMENTEL, Márcia Aparecida da Silva et al. A ocupação das várzeas na cidade de Belém: causas e consequências socioambientais. In. *Revista GEONORTE*, Edição Especial. V.2, n. 4, p.34-35, 2012

RODRIGUES, Carmen Izabel. Caboclos na Amazônia: identidade na diferença. *Novos Cadernos NAEA*. Belém, NAEA/UFPA, v. 9, n.1, jun. 2006, p. 119-130.

SALLES, Vicente. *O negro no Pará sob o regime de escravidão*. 3. Ed. Revista e ampliada. Belém, IAP-Programa Raízes, 2005.

Arquivo pessoal de Luiza Camargo: uma experiência de organização/classificação, descrição e acondicionamento

Luis Carlos Santos da Costa

Universidade do Estado do Pará
luisjazzband1000@gmail.com

Resumo: Este trabalho é um recorte do resultado de experiência de pesquisa sobre a "Memória musical paraense: Luiza Camargo", no qual nos propusemos a inventariar o arquivo pessoal desta pianista, professora e compositora paraense. O inventário foi levado a efeito em três etapas: organização dos documentos, sua descrição e seu acondicionamento em caixas de papel tripex modelo Lacerda. Este trabalho é importante para a memória musical paraense porque contribui para a sua preservação.

Palavras-chave: Luiza Camargo. Arquivo pessoal. Arquivística.

Luiza Camargo's personal archive: an experience of organization/classification, description and packaging

Abstract: This work is a preview of the research experience on the "Pará Musical Memory: Luiza Camargo", in which we set out to inventory the personal archive of this pianist, teacher and composer from Pará. The inventory was carried out in three stages: the organization of the documents, their description and their packaging in tripex paper boxes model Lacerda. This work is important for the paraense musical memory because it contributes to its preservation.

Keywords: Luiza Camargo, Personal archive, Archives.

1. Introdução

Luiza Camargo (1934 – 1917) foi uma pianista, professora e compositora paraense que deixou arquivo pessoal com correspondências, partituras, recortes de jornais, fotografias, cadernos, programas de concerto, CDs e troféus.

Luiza teve o primeiro contato com música quando ainda era criança. Seu pai comprou um piano para suas irmãs, e ela, quando tinha uma "brecha", ia treinar algumas peças que lhe animavam. Ao ouvir o rádio, ela tocava as músicas escutando as melodias e acompanhando no piano (CAMARGO, 2013).

Ela estudou no Conservatório Carlos Gomes, e se formou com brilhantismo em piano pela instituição, obtendo o prêmio Ettore Bosio. Obteve diploma em Canto Orfeônico pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Pará. Foi professora da Escola de Música da Universidade Federal do Pará e da Escola Superior de Educação Física da Universidade do Estado do Pará. Publicou os livros "Pequenas peças para piano" e "O ritmo na educação musical".

Luiza fazia recitais (solo, câmara, piano e orquestra), e foi membro da Academia Paraense de Música (SALLES, 2016).

Com isso, ela adquiria, na vida cotidiana, muito material impresso e manuscrito. Da expressiva quantidade de documentos de Luiza Camargo decidimos fazer um tratamento.

Começamos primeiro com a organização/classificação, depois passamos para a descrição, e por fim o acondicionamento. Tratamos desse acervo nas suas três etapas com o objetivo de identificar uma ideia a qual ela prezava, uma identidade pessoal, identificando características musicais através de seus arquivos.

2. Arquivística

Arquivística deriva da palavra arquivo. Podemos ver primeiro as sínteses sobre arquivo que servem como primeiro passo para se entender arquivística. Arquivos são:

> conjuntos orgânicos de documentos produzidos/recebidos/acumulados por um órgão público, uma organização privada ou uma pessoa, no curso de suas atividades independentemente do seu suporte, a que, passada a sua utilização ligada às razões pelas quais foram criados, podem ser preservados, por seu valor informativo, para fins de pesquisa cientifica ou testemunho sociocultural. (BELLOTTO, 2002, p. 18)

Os arquivos são criados, por uma pessoa ou por uma instituição. Neste ato de criar está a matriz para a arquivística. O arquivo criado automaticamente está sujeito a um tratamento, metodologias que possibilitem seu manuseio prático. A arquivística se responsabiliza por essas metodologias, ela facilita as formas de manuseio dos documentos.

Os arquivos produzidos, em sua maioria, sempre nos passam algo, eles têm um valor informativo possibilitando uma mensagem a ser transmitida. Está aí a função primordial dos arquivos, passar informações: “as funções dos arquivos todas elas em torno de sua função básica – a de dar acesso às informações contidas nos documentos” (BELLOTTO, 2002).

Feitos esses esclarecimentos sobre arquivo, podemos analisar agora a arquivística que está ligada diretamente aos arquivos.

Vemos primeiramente o significado da palavra arquivística que está bem conceituada e conjugada pelo Conselho Internacional dos Arquivos.

> A arquivística, ainda hoje discutida vivamente se ciência, técnica ou disciplina, por apresentar características próprias de todas elas sem enquadrar-se exatamente nas premissas necessárias a cada uma, é preferivelmente definida, na bibliografia especializada e no dicionário de terminologia arquivística do Conselho Internacional de Arquivos, como disciplina. (BELLOTTO, 2002, p. 5)

Observando-a como uma disciplina, podemos apontar sua função como "disciplina que se ocupa da teoria, da metodologia e da prática relativa dos arquivos, assim como se ocupa de sua natureza, suas funções e da especificidade de seus documentos/informações" (BELLOTTO, 2002, p. 5).

Com base nessa função, podemos relacionar a temática da arquivística com o trabalho feito sobre o arquivo pessoal de Luiza Camargo. Usamos a metodologia da arquivística para especificar as funções dos documentos. Cada documento serve para dizer alguma coisa, dizer algo que está contido nele. Cada documento tem uma informação, tem uma função.

Conseguimos compreender arquivística através dos arquivos de Luiza Camargo, apropriando-nos do seu conceito para uma proposta prática de organização, descrição e acondicionamento de documentos, aprendemos cada processo de arquivística na teoria e na prática como forma de conhecimento, conseguimos "ser arquivista."

> Ser arquivista é compreender essa natureza, aprender a teoria e metodologia da arquivística e saber empregar os conhecimentos adquiridos e aplicá-los no desempenho das funções arquivísticas da classificação, avaliação, descrição e difusão. (BELLOTTO, 2002, p. 6)

3. Organização e classificação

Primeiramente entendemos a classificação como "o conjunto das operações intelectuais e materiais que permitem organizar um fundo de arquivos de modo a facilitar ao máximo as consulta" (DUCROT, 1998 *apud* CARVALHO, 2013, p. 209).

É importante que haja a organização arquivística dos documentos, pois sem ela não há como ter resultados probatórios dos arquivos. Deve-se fazer a análise cientifica para que haja um *corpus* documental. "Entendemos, entretanto, que a função classificação é matricial, isto é, a partir dela que as outras funções/intervenções ganham corpo, consolidam-se, configuram-se" (SOUSA, 2003, p. 241).

A classificação é importante como prioridade da análise do documento, pois ela é o ponto de partida para que se faça outros tipos de trabalhos. Ela é matricial para a

pesquisa, sem ela não se tem outras possibilidades de manuseio e de dar sequência a outros trabalhos. Sousa (2003, p. 214), citando Lopes (1996), afirma a respeito dessa importância:

> a operação de definir a classificação e aplicá-la a informações e acervos é matricial. Sem ela, qualquer outra operação descritiva ou avaliativa tenderá a fracassar. Mesmo no que se refere às atividades de preservação e restauração, a classificação é a que permitirá definir a prioridade de procedimentos. Acervos guardados sem qualquer classificação estão no limbo do universo do conhecimento, pois não é possível acessá-los ao conteúdo informacional existente.

Exemplo disso é o trabalho da professora Luiza Camargo. Primeiramente fizemos a classificação dos tipos dos documentos, organizamos e classificamos por data, local, seção e tipo, colocamos numeração em cada seção para facilitar o manuseio e montar um *corpus* documental, escrevemos as informações em forma de texto em planilhas formatadas como suporte para mais tarde fazer a descrição.

4. Tipos de arquivos

Quando falamos nas formas de trabalhar os documentos não especificamos o gênero (tipo) do arquivo. Há vários tipos de arquivos e variados métodos empregados para cada um deles: arquivos como papeis e plásticos serão trabalhados de uma forma, arquivos de alumínio e vidro ou de outro tipo dessa natureza são trabalhados de outra forma. Com isso, devemos ficar atentos aos tipos de tratamento dos arquivos na hora de trabalhar com eles.

> Nos processos de produção, tramitação, organização e acesso aos documentos, deverão ser observados procedimentos específicos, de acordo com diferentes gêneros documentais com vistas a assegurar sua preservação [...] (CNA, 2005, p. 7)

Inicialmente trabalhamos nos arquivos da professora Luiza Camargo, apenas com arquivos de papeis, documentos gráficos informativos.

5. Descrição

Depois do processo de classificação e organização, passamos então para a descrição dos documentos. Ressaltamos aqui, antes de falar da descrição, a importância

mais uma vez do processo de classificação. Para se ter uma boa descrição dos documentos é necessário ter uma boa classificação.

Primeiramente fizemos a classificação dos tipos dos documentos para mais tarde realizar os processos descritivos.

Ao descrevê-los utilizamos os dados das planilhas e obtivemos qualidade nos resultados com as características no processo de descrição e organização dos documentos.

Devemos apontar aqui a importância da descrição no processo da identidade de um arquivo. Não podemos nos preocupar apenas com a preservação física do documento no seu tratamento, mas com a forma de como ele pode ser um meio de passar uma identidade, com a importância dele na construção de uma história.

Heymann (2013, p. 71) falando a respeito do arquivo pessoal da família Bakunin cita Randolph (2005) na questão dessa importância da história na construção da identidade: "a história do arquivo não diz respeito somente à história de sua preservação física, mas às condições que permitiram a manutenção da identidade do conjunto documental dos Bakunin".

No processo de descrição percebemos também a importância dos papeis guardados, a função que eles têm de como descrever uma identidade através deles. Como trabalhamos somente com documentos de papel, eles foram muito importantes para nós, para conseguimos escrever algo sobre a professora Luiza Camargo. Maria da Conceição Carvalho ao descrever os arquivos de Eduardo Frieiro fala dessa importância, dizendo que "são seus papeis acumulados que conformam o perfil com a qual ele se reconhece" (CARVALHO, 2013, p. 190).

Descrevemos em forma de texto e em forma de números essas características. Descrevemos os dados para a função de interpretação dessas características, para deduzir algo sobre esses dados. Fizemos esse processo no trabalho da professora Luiza Camargo e conseguimos chegar a uma ideia a qual ela queria passar. Através dos documentos de seu arquivo pessoal desenvolvemos uma ideia musical que ela presava em si.

Ao passarmos essa descrição para a interpretação de uma identidade, conseguimos transformar aquilo que estava quieto, em inércia para algo historicamente concreto. Tiramos o repouso histórico dos arquivos e deixamo-lo em movimento. Nós não apenas descrevemos uma história de documentos acomodados, mas transformamos esses papeis em um trabalho científico, tiramo-los da posição em que estavam para transformá-los em algo diferente.

Certeau (2015, p. 72) fala dessa transformação dos papeis, que não interessa somente descrever, mas mudar o quadro.

> Não se trata apenas de fazer falar esses "imensos setores adormecidos de documentação" e dar voz a um silêncio, ou efetividade a um possível. Significa transformar alguma coisa, que tinha sua posição e seu papel, em alguma outra coisa que funciona diferente.

6. Acondicionamento

Por fim, fizemos o armazenamento dos arquivos. O "armazenamento é o sistema que recebe o documento, acondicionado ou não, para ser guardado. Consiste no mobiliário das salas destinadas à guarda do acervo: estantes, arquivos e armários" (CASSARES, 2000, p. 36).

Apontamos aqui algumas formas de acondicionamento: podemos acondicionar em caixas, envelopes, pasta e armazenar em estantes com material tipo metal esmaltado: "os documentos devem ser guardados em arquivos, estantes, armários ou prateleiras, apropriados a cada suporte e formato" (CNA, 2005, p. 14). Tudo isso é feito em prol desse processo com função de melhorar o estado de conservação dos documentos, como afirma Cassares (2000, p. 35):

> O acondicionamento tem por objetivo a proteção dos documentos que não se encontram em boas condições ou a proteção daqueles já tratados e recuperados, armazenando-os de forma segura.
> Para cumprir sua função, que é de proteger contra danos, o acondicionamento deve ser confeccionado com material de qualidade de arquivística e necessita ser projetado para o fim a que se destina.

Nós utilizamos caixas feitas com papel triplex, modelo Lacerda, para a conservação. Cada documento está em um envelope de plástico. As caixas são colocadas dentro de um armário de metal esmaltado com prateleiras, onde permanecem para o manuseio da pesquisa. Acondicionamos de acordo com o tamanho dos arquivos e o formato da caixa.

> Os documentos devem ser acondicionados em mobiliário e invólucros apropriados, que assegurem sua preservação. A escolha deverá ser feita observando-se as características físicas e a natureza de cada suporte. (CNA, 2005, p. 14)

7. Considerações finais

A experiência com os arquivos pessoais de Luiza Camargo, por meio dos manuseios dos documentos, trouxeram muitos benefícios de aprendizagem de aspectos ainda não tínhamos vivenciado.

Conseguimos cumprir as etapas mencionadas do trabalho em aproximadamente dez meses.

Chegamos à conclusão de que Luiza Camargo deixou registros como pianista, professora e compositora relativos ao seu cotidiano. Certamente o fato de ela ser professora de duas instituições de ensino superior deve tê-la conduzido à compor um arquivo pessoal, especialmente para dar conta da burocracia exigida pela carreira do magistério em IES.

Por outro lado, a interpretação desses documentos nos permite conhecer sua identidade como professora, pianista e compositora, mas também conhecer os contextos onde atuou. Nesse sentido, o arquivo pessoal de Luiza Camargo conta a sua história, mas também nos dá um recorte da história da música e da educação musical no Pará. A esse respeito, trataremos em outro artigo.

Referências

BELLOTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística*: objetos, princípios e rumos. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

CAMARGO, Luiza. *Pequenas peças para piano*. 2. ed. Ampliada e Comentada. Belém: Editora do PPGARTES/ICA/UFPA, 2013.

CARVALHO, Maria da Conceição. Esparsos e inéditos no arquivo pessoal de Eduardo Frieira. In: TRAVANCAS, Isabel et al. (Orgs.) *Arquivos pessoais*: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p.189-212.

CASSARES, Norma Ciaflone. *Como fazer conservação preventiva em bibliotecas*. São Paulo: [s.n.], 2000.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

CNA – CONSELHO NACIONAL DOS ARQUIVOS. *Recomendações para a produção e o armazenamento de documentos de arquivo*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2005.

HEYMANN, Luciana. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. In: TRAVANCAS, Isabel et al. (Orgs.) *Arquivos pessoais*: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p.67-76.

SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 3. ed. Belém: FCP, 2016.

SOUSA, Renato Tarciso Barbosa de. Os princípios arquivísticos e o conceito de classificação. In: RODRIGUES, Georgete M.; LOPES, Ilza L. (Orgs.). *Organização e Representação do Conhecimento*. [s.l.]: [s.n.], 2003.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-67528-12-0
9 788567 528120



[i] Grupo de Etnomusicologia da UFMG liderado pela professora Glaura Lucas e pelo professor Eduardo Pires Rosse.
[ii] Lei que delibera a respeito da obrigatoriedade do ensino dos conteúdos referentes à cultura indígena e afro-brasileira em todas as escolas regulares do território nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acessado em: 26/05/2018.
[iii] Avelin é socióloga, indígena da etnia Kambiwá e representante do Comitê de Apoio à Causa Indígena em B. H e não podemos deixar de manifestar aqui nossa gratidão a essa guerreira.
[iv] Kijetxawê em Patxohã (língua que está sendo revitalizada pelo povo Pataxó) quer dizer *escola.* Ver mais em PATAXÓ POVO (2011).
[v] Como o grupo de indígenas da etnia Pataxó era bastante heterogêneo durante as visitas em campo, optei por ocultar a identidade de todos, diante da impossibilidade de coletar de cada um a autorização para estar revelando seus nomes.
[vi] PEC – Projeto de Emenda Constitucional que ameaça as terras indígenas através de novas regras de demarcação. A esse respeito ver em: http://www.cimi.org.br/pec2015/cartilha.pdf. Acessado em: 18 de janeiro de 2018.
[vii] Ver em Fischer (2017).
[viii] Segundo Vieira (2016:19) esta oração pode ser "Kanã Pataxi Petoí" ou "Goá Miâga".
[ix] Ver mais em Fischer (2017).
[x] Carvalho conceitua como cultura popular como "um conjunto heteróclito de formas culturais – música, dança, autos dramáticos, poesia, artesanato, ciência sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade – que foram criadas, desenvolvidas e preservadas pelos milhares de comunidades do país em momentos históricos distintos". (2010, p. 44)
[xi] Ver antagonismo entre "vivência" e "experiência" (cf. Carvalho, 2010 p. 48).